

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

TAMÁS ÁBEL

CATULLUS ÉS A KÖZVETÍTŐ KÖZEGEK POÉTIKÁJA

Irodalomtudományi Doktori Iskola

A doktori iskola vezetője: Prof. Dr. Kulcsár Szabó Ernő MHAS

Általános Irodalomtudományi Doktori Program

A doktori program vezetője: Prof. Dr. Kulcsár Szabó Ernő MHAS

A bizottság tagjai:

A bizottság elnöke: Dr. Déri Balázs PhD egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Simon Attila PhD

Dr. Kárpáti András PhD

A bizottság titkára: Dr. Kiss Farkas Gábor PhD

A bizottság további tagjai: Dr. Bolonyai Gábor PhD

Dr. Margócsy István PhD

Dr. Krupp József PhD

Dr. Kozák Dániel PhD

Témavezető:

Dr. Ferenczi Attila PhD

Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán PhD

Budapest

2011

TARTALOM

Bevezetés	3
Első fejezet: <i>Urbanitas</i> : a társadalmi energia körforgása.....	17
1. Az <i>urbanitas</i> mint kulturális eszme.....	18
2. A catullusi <i>urbanitas</i> : „sűrű leírás”	26
3. Az ajtó: az <i>urbanitas</i> archeológiája (<i>carm.</i> 67)	32
4. Az <i>urbanitas</i> és a szimbolikus javak körforgása (<i>carm.</i> 12)	38
5. Variációk a kulturális identitásra (<i>carm.</i> 39)	46
Második fejezet: a nagyvárosi tapasztalat poétikája.....	56
1. A <i>carm.</i> 10 mint nagyvárosi anekdota: modern vagy antik?	60
2. A <i>carm.</i> 10 mint „plautusi komédia”	64
3. A <i>carm.</i> 10 az irodalmi patronázs kontextusában	79
4. <i>Urbanitas</i> , irónia, nagyváros: a <i>carm.</i> 10 „olvashatatlansága”	87
5. Nagyvárosi intertextualitás: Cat. <i>carm.</i> 10 – Hor. <i>Sat.</i> 1, 9	92
Harmadik fejezet: Az írás az üzenet	107
1. Az írás mint <i>pharmakon</i> (<i>carm.</i> 14 és 22).....	111
2. Az „írható szöveg” mint <i>performance</i> (<i>carm.</i> 42)	123
3. Figura a szöttesen (<i>carm.</i> 64)	132
Összegzés	144
Bibliográfia	148

BEVEZETÉS

Honnan nézi ez a disszertáció Catullus költészetét? A bevezetésben erre a kérdésre keresem a választ. Válaszból pedig rögtön kettő is adódik, ám a kettő szorosan összefügg. Az első így hangzik: az Augustus-kori költészet – önmagát állandóan felszámoló – „ideológiája” felől. A második így: a strukturalizmus utáni irodalom- és kultúratudományoknak az irodalmi szöveg státuszát érintő megfontolásainak irányából. A kettős válasz klasszika-filológiai és irodalomtudományos elkötelezettségemből következik, illetve az e két elkötelezettséghez kapcsolódó szakmai beszélgetésektől, amelyeket tanáraimmal és kollégáimmal az elmúlt években folytathattam. Itt és most nevek említése nélkül mondok nekik köszönetet. Csak annyit jegyeznek meg, hogy – mindkét említett területen – nagyon sokat tanultam tőlük, amiért örökké hálás leszek.

Van-e az Augustus-kori – tehát a közvetlenül Catullust követő – római költészetnek „ideológiája”? Természetesen *nincs* ideológiája abban az értelemben, hogy az ide tartozó nagy költői életművek valamiféle politikai, filozófiai vagy esztétikai elvárásrendszernek felelnének meg, illetve egy ilyennek adnának költői szövegekben művészi kifejezést. Abban az értelemben viszont *van* ideológiája az Augustus-kori költészetnek, hogy ezekben a költői szövegekben – természetesen a legkülönbébb műfajoknak, kontextusoknak, témáknak és szituációknak megfelelő változatos formában – folytonosan tetten érhető egy olyan készítés (*drive*), hogy a költői hang fenntartsa a saját jelenlétét, egységét és stabilitását, és ellenszegüljön azoknak a tényezőknek, amelyek mindezt veszélyeztetik. A modern irodalomtudomány a posztstrukturalizmustól kezdve éppen arra hívja fel megannyiszor a figyelmünket, hogy a (költői) szöveg – amint az olvasásban kifejti hatását – eleve a távollét, a pluralitás és az instabilitás közegeként fogható fel, amely tehát természeténél fogva ellene szegül a homogenizáló törekvéseknek.¹ Az Augustus-kori költői szövegek rendkívüli esztétikai teljesítménye ennek tükrében éppen annak a feszültségnek tulajdonítható, amely a költői hang jelenlétére, egységére és stabilitására irányuló ideológiai készítés és a költői szöveg ennek ellenszegülő természete között létrejön, s amelyet a szóban forgó költők nem elfojtani, hanem inkább pacifikálni igyekeztek. Hol több, hol kevesebb sikerrel – ám minden esetben hihetetlen esztétikai potenciállal.

Megítélésem szerint az Augustus-kori költészet számára Catullus és Lucretius – „a latin költészetnek ez a két, késő köztársaságkori óriása, akiknek a költői technikát és tematikát érintő újításai és rafinériái nélkül nehéz elképzelni az Augustus-kori klasszicizmus olyan költői

¹ Vö. KULCSÁR SZABÓ 2009, aki az irodalom- és kultúratudományok szövegfogalmait a filológia kérdésének összefüggésében tekinti át.

életműveit, mint amilyen Vergiliusé és Horatiusé, és persze a többieké² – mindenekelőtt éppen annak a potenciálnak, kísértésnek, ellenállásnak az intertextuális megtestesítői, amely a költői szövegben mint olyanban benne rejlik, s ellenszegül az „ideológiai” készítéseknek, már csak a hellénisztikus költészethez, illetve filozófiához fűződő szoros kapcsolataik miatt is. Olyannyira, hogy Catullus és Lucretius poétikai teljesítményét érdemes éppen az Augustus-kor költészeti ideológiája felől szemügyre venni, mert radikalitása talán éppen ennek tükrében mutatkozik meg leginkább: mondhatni, a modern irodalom- és kultúratudományok perspektívájából Catullus és Lucretius költői szövegeinek esztétikai potenciálja mintha éppen azért lenne olyan rendkívüli, amiért az Augustus-kor számára provokációt jelentenek: az imént „jelenlét, egység és stabilitás” kulcsszavakkal jellemzett „költészeti ideológia” radikális megkérdőjelezése miatt. Mindenekelőtt lássuk, miben is áll ez az ideológia.

Az alábbiakban, rendkívül vázlatosan, csak a szempontomból legfontosabb összetevőket említem, amelyek persze csak nagyon erős megszorításokkal általánosíthatók az Augustus-kori költészet egészére. Az összetevők jellemzésekor természetesen erősebben veszek figyelembe bizonyos, az Augustus-kori „költői klasszicizmus” szempontjából hagyományosan emblematikusnak tekintett műveket (mindenekelőtt Vergilius *Aeneis*-ét, illetve Horatius *Ódái* és *Ars poetica*-ját), mint más, ezzel az ideológiával adott esetben gyökeresen szemben álló költői alkotásokat (mindenekelőtt az elégikus szövegeket, illetve általában Ovidius műveit), továbbá nem függetlenítem magam azoktól az irodalomtörténeti diskurzusoktól sem, amelyek már a császárkor óta egy klasszicizáló esztétikai paradigmához igyekeztek hozzáigazítani – radikálisabban fogalmazva: egy ilyen paradigmába kívánták belekényszeríteni, az e képbe bele nem illő „vadhajtások” filológiai lenyesegetésével – az Augustus-kori költészetet. Számoljunk tehát a következő „alapelvekkel”:

- A költői hang jelenlétének és szóbeliségének – illetve ezek fikciójának – elve. Az Augustus-kori költészetben általános, hogy a költők megpróbálják elleplezni, hogy hangjuk az írott szöveg közvetítésével, általuk ellenőrizhetetlen körülmények között, az olvasás aktusában jut el az olvasóhoz, illetve igyekeznek ezt a szeperációt legalább fikcionálisan eliminálni, igényt tartva a befogadás körülményeinek ellenőrzésére.³ A *vates* – akár vergiliusi, akár horatiusi változatában – úgy tesz, és ennek megfelelően választ irodalmi modelleket is, mintha közvetlenül szólhatna a közönségéhez, illetve mintha a közvetítő közegek funkciója nem lenne más, mint a költői jelenlétet – az arisztokratikus hatalomfelfogásnak megfelelően, amely a személyes jelenlétén alapul – mintegy térben és időben kiterjeszteni. Gondoljunk akár az *Aeneis* epikus beszédhelyzetére (*arma virumque*

² GILLESPIE–HARDIE 2010: 1.

³ Vö. mindenekelőtt HABINEK 1998, kül. 103–121; legújabban LOWRIE 2009, kül. 1–23.

cano), akár a horatiusi lírai *vatesre*, aki „verseket énekel” (*carmina ... canto*, Ódák 3, 1), amelyeket az írás *monumentum*ként valamiféle örök jelenben tart meg (Ódák 3, 30).

- A költői hang egységének és stabilitásának elve. Az Augustus-kori költők számára alapvető jelentőségű, hogy a költői hang eredete egy egységes (akár valós, akár fiktív – ez már erősen műfajfüggő) szubjektumhoz legyen hozzárendelhető, s mindenképpen „egy szájból” szóljon. A költői hang multiplikálódása mindig valamiféle fenyegetést hordoz magában a (költői) világrendre nézvést. Plasztikus példája ennek az *Aeneis* Fama-epizódja (4, 173 skk.), ahol a Fama *multiplex sermō* – mint a legkülönbélebb, bizonytalan eredetű, ellenőrizetlen értesülések narratív derivátuma – éppen az olymposi, illetve epikus világrend provokációjaként jelenik meg, hogy aztán, áttételesen figyelmeztetve Iuppitert a helyzet eskalálására, végül éppen a világrendet megerősítő funkcióhoz jusson.⁴
- Az ellentmondásmentesség és megbízhatóság elve. Az Augustus-kori költők soha meg nem valósuló vágya, hogy a költői vagy történeti hagyománynak egyetlen változatát – még hozzá a hiteles változatát – közöljék, és saját megszólalásaikban igyekezzenek kiiktatni a logikai vagy kronológiai inkonzisztenciákat, valamint az olyan tényezőket, amelyek a költői művek (fiktív) világán belül megkérdőjelezhetővé teszi elbeszélői megnyilatkozásaikat.⁵ Az Augustus-kori elbeszélő alapvetően nem szeretné, hogy „megbízhatatlan narrátorként” tekintsünk rá, vagy amennyiben igen, akkor az az ideológiával való tudatos szembeszegülésként könyvelhető el (vö. *Metamorphoses*). A költő vagy az isteni tudáshoz hozzáférő Múzsáktól szerzi (legalábbis a fikción belül) hiteles információit, vagy pedig – más esetekben, illetve műfajokban – saját autopsziájával kezkesedik az elmondottak hiteléről.⁶
- Az érzékelés mint (hiteles) tapasztalatszerzés elve. A látás – mint kitüntetett érzékelési mód – az Augustus-kori költészetben a világról való közvetlen (és közvetítetlen) tudás forrása, akár a jelent bemutató közvetlen látásról, akár a jövőt felmutató víziókról vagy próféciaíkról van szó.⁷ Az érzéksalódás éppen azokban az esetekben következik be, amikor a szubjektum fragmentálódik: valamilyen kóros állapot – leginkább a szerelem – következtében elveszti a világgal való közvetlen kapcsolatát, és hamis víziói vagy

⁴ Az *Aeneis* Fama-epizódjáról visszatérően ír Philip Hardie, elsőként lásd HARDIE 1986: 273–285, éppen a Fama mint a vergiliusi kozmoszra jelentett fenyegetés összefüggésében. A téma narratológiai továbbgondolásához lásd majd rövid írástomat „Multiplex sermo” címmel az *Alföld* 2012/2-es számában.

⁵ Vö. elsősorban O'HARA 2006, aki a római epikus szövegek inkonzisztenciáit irodalomtörténeti perspektívába helyezve értelmezi.

⁶ Az *Aeneis* vonatkozásában a kutatástörténet elmúlt ötven éve éppen az ezzel ellentétes tendenciák feltérképezéséről szól, magyarul legutóbb lásd FERENCZI 2010.

⁷ Az *Aeneis* kontextusában, a látás filozófiai-esztétikai problémáira is kitérve, az epikus *telos*sal való összefüggésében is, vö. SMITH 2005.

hallucinációi támadnak. Ez a szubjektum egyensúlyának megbomlásáról tanúskodik, amely a (költői) világ rendjét is veszélyeztetheti: ennyiben az érzékelés hitelességének elve a (költői) szubjektum autonómiájának és stabilitásának elveként is megfogalmazható.⁸

- A valóságosság elve. Az Augustus-kori költészet – éppen a szubjektum, érzékelés és tapasztalat fenti összefüggésének következtében – előnyben részesíti a hihető, valóságos, reális irodalmi ábrázolást, és kerülni igyekszik mindent, ami paradox, hihetetlen, groteszk, a hétköznapi tapasztalattal nem egybevágó, egyszóval *uncanny*.⁹ Az *uncanny* alapvetően fenyegetést jelent a szimbolikus (költői) világrendre, illetve a (költői) szubjektum egységére, stabilitására és autonómiájára nézvést, akkor is, amikor éppen a költői halhatatlanság metaforájaként lenne rá szükség, mint pl. Horatiusnál az *Ódák* 2, 20-ban.¹⁰ A metamorfózis jelensége – mely mind a kozmosz, mind a szubjektum, mind a tapasztalat, mind a beszéd stabilitását kikezdi – éppen ezért voltaképp gyökeresen szembenáll az Augustus-kori költészet ideológiájával. (Az Augustus-kori esztétikától egyébként nem idegen *fenséges* mint esztétikai kategória – amelynek elidegeníthetetlen összetevője, hogy a világot a hétköznapi tapasztalati horizonttól elszakadva, egyszerre több nézőpontból vehessük szemügyre, saját szubjektumun egységét is kockáztatva – éppen emiatt maga is fenyegetést jelent a klasszicista ideológiára nézve, amennyiben nem áll távol attól, hogy *uncanny* tapasztalatokhoz juttasson.¹¹)
- A rendezettség, klasszicitás, befejezettség elve. Az Augustus-kori költői szövegek esztétikai törekvése, hogy a jól szerkesztettség látszatát keltsék, és megfeleljenek a világrend stabilitásának és kiegyensúlyozottságának. A rendezett kozmosz művészi megformálásának költői feladata azt kívánja, hogy a költők tökéletesen megformálva, jól strukturáltan engedjék ki kezük közül elkészült műveiket. A költői szövegek befejezetlen formában való nyilvánosságra kerülésétől való rettegés éppen a jól rendezett (költői) kozmoszt fenyegeti: magában hordozza a költői hang elváltozásának, multiplikálódásának, önmagával való nem-azonosságának veszélyét. A befejezetlenként megmutatkozó (s ennyibe metamorfikus) írás nem képes arra, hogy fenntartsa az egység, stabilitás és jelenlét illúzióját: nem felelve meg saját *eidóának*, fenyegetést hordoz magában a költői hang önazonosságára nézve.

⁸ Az érzékeslődség (illúzió) természetesen az ovidiusi poétikában játszik alapvető szerepet, vö. ehhez elsősorban HARDIE 2002.

⁹ Az Augustus-kor *uncanny*, paradox, egzotikus, groteszk stb. jelenségeiről – irodalmi és kulturális kontextusban – kiváló tanulmánykötet, gondolatébresztő bevezetéssel: HARDIE 2009a.

¹⁰ Horatius *Ódák* 2, 20-hoz a költői humor kontextusában (az *Ars poetica* szabályait előzetesen „megszegő” költői képalkotásra is kitérve) lásd KÁRPÁTI 2011.

¹¹ A fenséges pseudo-Longinosi fogalmának lucretiusi (!) áthallásaihoz vö. PORTER 2010; ennek Augustus-kori recepciójához HARDIE 2009b. Fenség és (megsokszorozott) nézőpont szoros összefüggéséhez vö. mindenekelőtt BOLONYAI 2007.

Ezek az „elvek” az Augustus-kori költészetnek (ismétlem) nem a karakterét világítják meg, hanem azt az ideologikus tendenciáját, amellyel az egyes szövegek számtalanszor szembeszegülnek, ám amelyek valamiképpen még elnyomva is érvényesülnek. Ovidius költői életműve egyenesen ezeknek az elveknek a tagadásaként olvasható, különös tekintettel az elégikus költeményekre – a szerelmi elégia műfaja eleve egyfajta „ellendiskurzusként”, egy fikcionális „ellenvilág” költői létrehozásaként értelmezhető –, valamint a *Metamorphoses*-re, amely a költői hang megsokszorozódásával, a narratív instanciák, struktúrák és szintek elbizonytalanodásával, a (költői) kozmosz stabilitásának lebontásával éri el azt az esztétikai teljesítményt, amely ezáltal éppen ennek az (esztétikai) ideológiának a tagadásaként válik olvashatóvá. Ám az ideológiához bizonyos tekintetben közelebb álló művek – mint Horatius ódái vagy éppen Vergilius *Aeneide* – esetében is éppen azt figyelhetjük meg, hogy a költői szöveg sok tekintetben szembeszegül azzal az ideológiával, amelynek egyszersmind a felépítésén is fáradozik, sőt e művek döbbenetes esztétikai teljesítménye éppen a költői hang „ideologikus” jelenlétének, egységének és stabilitásának, illetve a költői szöveg ezt lebontó – eltávolító, pluralizáló és destabilizáló – természetének feszültségéből születik meg.¹²

Talán nem tévedek nagyot, ha azt állítom, hogy az Augustus-kori költők Lucretius és Catullus költői műveire mintegy „intertextuális fenyegetésként” tekintettek. Ez a két késő köztársaságkori költő, akiknek munkássága műfaji, tematikus, stílári és még számtalan más szempontból persze igen távol áll egymástól, annyiban mindenképp jogosan kerülnek itt együttesen említésre, hogy egyrészt feltehetőleg egy időben, sőt egymástól sem függetlenül (mindketten részben C. Memmius patrónusi égisze alatt?) hozták létre költői életművüket, másrészt az Augustus-kori költészet mintha meglehetősen hasonlóan – és nem ritkán egymással is összefüggésbe hozva – kezelné őket, részben azért, mert ha másként is, de egyaránt fenyegetést jelentenek a fent megfogalmazott ideológiai *drive*-ra nézve, részben pedig a két költői életmű között fennálló „szimultán(nak tűnő) intertextualitás” folytán.¹³

Az epikureizmus filozófiai tanítását latin hexameterekben megfogalmazó Lucretius *De rerum naturā* az atomelmélet kifejtése révén megkérdőjelezi a kozmosz egységét és stabilitását. A világ az ő filozófiai felfogásában mint véletlenszerűen mozgó atomok véletlenszerű összekapcsolódásából létrejövő textúra képzelhető el, amelyben minden mozgásban van, és soha nem jut nyugvópontra. A többször is alkalmazott betűhasonlat, amely az ábécé betűiből számtalan variációban összerakható, bárhányszor újrakonfigurálható szöveg analógiájára

¹² Vergilius *Aeneide*nek narratív technikájához – szoros összefüggésben az Augustus-kori ideológiához való ambivalens viszonyával – legújabbán lásd FERENCZI 2010; Horatius ódáinak a sokhangúságra, paradoxonra, inkohärenziára alapozó versbeszédéhez lásd az *Ökor* 2011/1-es számának elemzéseit (e tekintetben mindenekelőtt Kárpáti András, Ferenczi Attila, Imre Flóra és Hajdu Péter írásait).

¹³ Catullus és Lucretius viszonyának „kontroverziális témájához” vö. legújabbán, röviden GALE 2010: 69–70.

képzeli el a világegyetemet, vészesen közel kerül ahhoz, hogy egy olyan szövegelmélet alapjául szolgálhasson, amely a beszéd írott változatát nem a beszéd monumentalizálásaként fogja fel, ellenkezőleg: a betűírás mintájára a beszédet magát is elidegeníti az – egyébként szintén atomok konfigurációjaként létező – szubjektumtól, és különféle elemek tetszőleges kombinációjaként mutatja fel. A dolgok mélyére vetett lucretiusi pillantás mindenhol tetszőlegességet, véletlenszerűséget és instabilitást érzékel: a kozmoszt és a szubjektumot egyaránt mint befejezetlen, metamorfikus, szövegszerű konstrukciót veszi szemügyre. Az istenek a mitológiai történetekből ismert formájukban nem mások, mint az érzéksalódásait valamilyen magyarázattal domesztikálni kívánó szubjektum fiktív konstrukciói, akik ha netán léteznek is, bizonyosan nem törődnek az emberek és a világ sorsával, még kevésbé a rómaiak jövőjével. A jövő egyébként is kiszámíthatatlan és megjósolhatatlan, hisz nem determinált. Mindez sok tekintetben szemben áll az Augustus-kori költészet ideológiai *drive*-jával. Jóval kevésbé szubverzív e szempontból Lucretius etikája, amelynek a politikai vagy éppen szerelmi gondok destabilizáló hatásának elkerülése érdekében a zavartalan nyugalom keresését javasoló karaktere éppenséggel nem idegen a költői ideológiának a szubjektum autonómiáját és integritását óvó összetevőjétől, ugyanakkor természetesen szembeszegül a római (férfi) politikai szerepvállalását szorgalmazó vonulatával. Ám ezek a problémák már az ideológia belső ellentmondásait érintik.

Catullus – s a hellénisztikus költészet bizonyos, általa közvetített poétikai és narratív technikái – voltaképpen igencsak hasonló szerephez jut az Augustus-kori költészet ideológiája szempontjából. A *De rerum naturá*val való összecsengésekből úgy tűnik, mintha Lucretius részben éppen a catullusi szerelmi költészetet használta volna intertextuális bázisként a szerelem személyiséget destabilizáló hatásainak leírására,¹⁴ ami már önmagában is alkalmat teremthetett arra, hogy Catullus mint szerelmi költő, illetve lírai éneke túlzássá vitt szerelmi élmények – kerülendő – példaként szerepeljen, adott esetben Lucretiusszal együtt, a kombinatív intertextualitás jegyében. Catullus szerelmi tárgyú költeményeiben (is) valóban számtalanszor figyelhetjük meg a (költői) szubjektum fragmentálódását, amely a poétikai technikában azzal a következménnyel jár, hogy a költői hang hozzárendelhetetlenné válik egyetlen beszélőhöz, és a (sokszor önmegszólító) versbeszéd többszólamúvá válik, amelynek értelmezésében látványosan nagy szerep jut az „olvasói válasznak”, tehát a (multiplikált) beszélő mintha nem törekedne arra, vagy nem lenne rá képes, hogy uralma alatt tartsa a jelentésképzés folyamatát.¹⁵

¹⁴ Lásd *uo.* 69.

¹⁵ Ehhez vö. mindenekelőtt GREENE 1999, a *carm.* 51 Sapphó-fordításáról, amely egyébként (lévén a pseudo-longinoszi mű egyik példája a sapphói *fr.* 31) maga is kapcsolódik a fenséges kategóriájához.

A számtalan lehetséges példa közül hadd hivatkozzam itt csak a 8. *carmenre*, amely a költői szubjektum megsokszorozásán túl a megnyilatkozás idejét is elbizonytalanítja, annak illúzióját keltve, pontosabban annak illúziójában élve, mintha a beszélő *ego*, pontosabban *egők* egyidejű kommunikációt folytatnának a megszólított csalfa nővel, akinek „olvasói” reakciói a versbeszéd alakulására is visszahatnának. A dialogicitáson alapuló catullusi poétika itt destabilizálja a költői szubjektum egységét és autonómiáját, ráadásul megkérdőjelezi érzékelési mechanizmusainak megbízhatóságát, amennyiben egy illúzió áldozataként mutatja fel. A vers fragmentált beszélője poétikailag éppen azt az őrült beszédet (*ineptire*) valósítja meg, amelynek abbahagyására az első sorban saját magát felszólítja.¹⁶ A fent jellemzett költői ideológia szemszögéből egy ilyen vers maga a szintiszta poétikai provokáció. Ám ez az utólagos elvárások szempontjából provokatívnak tűnő poétika természetesen nemcsak a szerelmi költészetre igaz Catullusnak. A *carm.* 64, amelyben persze a szerelem destabilizáló hatása is ábrázolva van, elsősorban a hitelesített narratív autoritás, az egységes elbeszélői hang hiányával, a narratív szintek közötti metaleptikus határsértésekkel, a kronológiai és logikai inkonzisztenciákkal, az elbeszélőt, szereplőket és olvasót egyfolytában megtévesztő érzécsalódásokkal, egyszóval a labirintusszerű narratív technikával jelent provokációt egy olyan költészeti ideológia számára, amely abban érdekelt, hogy – legalábbis a látszat szintjén – fenntartsa az egységes, Múzsák által megfelelő információkkal ellátott, az általa elbeszélte történetet uralni képes, autonóm elbeszélői instanciát.¹⁷

Mindebből szükségképpen következik, hogy Lucretius és Catullus meglehetősen ambivalens szerephez jutnak az Augustus-kori költészetben. Több okból is nélkülözhetetlenek, ám folyamatosan kihívást is jelentenek, amennyiben azokat a szubverzív tendenciákat testesítik meg, amelyek szemben állnak e költészet saját ideológiai *drive*-jával. Intertextuális megidézésük a legtöbb esetben magában hordozza a szubverzió lehetőségét: így az Augustus-kori költészet catullusi és lucretiusi allúziói akár az e költők által képviselt destabilizáló tendenciák intertextuális domesztikációjaként, akár az augustusi (költői) univerzumot belülről szétfeszítő erők jelzésként, tehát intertextuális szubverzióként is felfoghatók. Különösen Vergiliusnál figyelhető meg jól az a technika, amellyel a költő egyszerre képes elhatárolódni a költőelődök által leírtaktól, mintegy a megfelelő ideológiai keretek közé szorítva a catullusi vagy lucretiusi szövegeket (domesztikáció), illetve a segítségükkel jelezni a költő által megteremtett világ belső

¹⁶ A *carm.* 8-hoz a korábbi értelmezések ismertetésével, a többi *Lesbia*-vers kontextusában is, vö. GAISSER 2009: 55–60.

¹⁷ A *carm.* 64-hez vö. mindenekelőtt GAISSER 2007b [1995], valamint lásd disszertációm harmadik fejezetét.

feszültségeit (szubverzió).¹⁸ Az *Aeneis*ben például nem véletlenül a Dido-féle Karthago ábrázolásához van szükség Catullusra és Lucretiusra: a politikai/költői projektet – Aeneas Itáliába juttatását, s ezzel a római jövő megalapozását – akadályozó ellenerők lucretiusi/catullusi színezete tökéletesen alkalmas arra, hogy a *fatum* megvalósulásának akadályoztatását (s ezzel a világ tökéletlenségét, az ideológiai elvárásokkal való szembeszegülését) érzékeltesse.¹⁹ Áttérve a lírikus Horatiusra, az ő viszonyát Catullushoz így jellemzi Michael Putnam, aki *Poetic Interplay* címmel egész kismonográfiát szentelt az „elfojtott költőelőd” intertextuális jelenlétének a horatiusi lírában: „Ami Horatius emocionális viszonyulását illeti Catullushoz, arra lehetünk figyelmesek, hogy a catullusi eroticizmus folyamatosan vagy elfojtás, vagy korrekció tárgya Horatiusnál. Az Augustus-kori költő a költészet, illetve a költői alkotás művészetét gyakran arra használja, hogy kontrollálja és legyűrje az érzelmeknek azt a túlradását, amelyet korábbi költőtársánál tapasztal. Míg a catullusi emocionalitás nyílt és közvetlen, addig a horatiusi távolságtartó és visszafogott. A későbbi költő mértéktartó és körültekintő, míg elődje hajlik arra, hogy közvetlen szenvedélyt sugározzon. Catullus *persona*ja saját érzelmeinek nyilvánosságából él, és arra hagyatkozik, hogy feltárja saját individualitását. A horatiusi *persona* észrevétlenül és gyorsan átbillen a partikulárisból az általánosba, a személyesből az univerzálisba.”²⁰ A Catullus-idézetek ennek megfelelően elfojtás, korrekció, kontrollálás tárgyává válnak Horatiusnál (domesztikáció), miközben a háttérben jelzik azt a minden határt átlépő kontrollálhatatlanságot, amely ugyanúgy hozzátartozik az érzelmek, mint a költői szövegek természetéhez (szubverzió).

Catullus (és Lucretius) ennek megfelelően ambivalens státuszát az Augustus-kori költészetben még számtalan példával lehetne illusztrálni. Természetesen azokban a művekben, amelyek az Augustus-korban a fent jellemzett ideológia ellenében, sőt tkp. annak tagadásaként születnek meg, ez a státusz már nem annyira ambivalens: így Ovidius költői művei jóval inkább a catullusi poétikai eljárások radikalizálásaként olvashatók. Ám itt és most nem ennek tárgyalása a feladatom: a fentiekkel ugyanis elsősorban azt szerettem volna megvilágítani, hogy milyenek *látszik* – óvatosabban fogalmazva: *látszhat* – az Augustus-kori költészet fent jellemzett ideológiája felől a catullusi költői szövegek világa. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy ebből a perspektívából világítsam meg a disszertáció három fejezetének interpretációs és egyben irodalomtörténeti tétjét: hogy ti. a catullusi szövegvilágot mint a (későbbi) költészeti

¹⁸ A lucretiusi intertextusok egyszerre szubverzív és domesztikatív vergiliusi kezelésének talán legnevezetesebb példájához (*regere imperio*) lásd korábbi írásomat, a kommentárok „gyámkodó” szerepének összefüggésében: TAMÁS 2009, kül. 333–336.

¹⁹ A lucretiusi háttér jelentőségéhez az *Aeneis*ben lásd HARDIE 1986, *passim*. Catullus és Vergilius intertextuális viszonyához vö. legutóbb: NAPPA 2007.

²⁰ PUTNAM 2006: 141. A Catullus és Horatius közti intertextualitáshoz lásd továbbá HUBBARD 2000, valamint általánosán, legújabban: MCNEILL 2007.

ideológiát provokáló poétikai mechanizmusok együttesét érthessük meg. A munkám természetesen akkor volna teljes, ha a catullusi költészet Augustus-kori intertextuális kezelésének szisztematikus feltárását is elvégezné. Jóllehet ezzel – a második fejezetben tárgyalt Catullus-vers kivételével – egyelőre adós maradok, a bevezetés további részében, az egyes fejezetekben felmerülő témák kapcsán legalább szórványosan igyekszem utalni azokra az Augustus-kori költői szövegekre, amelyek a disszertációmban elemzett catullusi poétikai jellegzetességekkel, illetve konkrét szövegekkel intertextuális párbeszédbe lépnek, a „catullusi provokációt” érvényesülni is engedve, ugyanakkor a megszelídítésén is fáradozva.²¹

Az *első fejezetben* a catullusi *urbanitas* poétikai és/vagy társadalmi mechanizmusait igyekszem bemutatni, a költői szövegek retorikai olvasatát egyfajta kulturális (antropológiai) olvasattal párosítva. Az *urbanitas* fogalmát egyszerre használom „élményközeli” és „élménytávoli” terminusként: egyrészt tehát abban az értelemben, amelyben forrásaink alapján rekonstruálható módon a késő köztársaságkori Róma elitkulturájában használták, másrészt pedig (voltaképp saját terminusként) a catullusi polymetrikus költészet szociopoétikai működés módjának jellemzésére, a terminus élményközeli értelmének radikalizálása révén. Az *urbanitas* nem más, mint egy olyan retorikai mechanizmus, amely az *irónia* mint olvasásalakzat természetének megfelelően – a definiálhatatlanság jegyében – lehetetlenné teszi bármilyen társadalmi szerep vagy pozíció, nemi, etnikai vagy politikai identitás retorikai stabilizálását. Ennek a retorikának a catullusi használatához ugyanakkor szorosan kapcsolódik a szimbolikus cserék sajátos rendszere: mintha a catullusi neóterikus világ mint textuális/társadalmi tér megalkotása – amelynek lényegéhez tartozik, hogy nemcsak a tárgyak, de az emberek is folyamatos körforgásban vesznek részt – retorikailag éppen az *urbanitas*on alapulna, amely ennek következtében a „társadalmi energia körforgásának” késő köztársaságkori (poétikai) alakzataként válik megfigyelhetővé. Az ebben a textuális univerzumban megjelenő személyek – akik egyszerre valós szereplői a késő köztársaságkor római elitjének, ugyanakkor sajátos funkciót látnak el a catullusi *libellus* textuális terében, amely persze elidenegíthetetlen részét képezi saját kulturális kontextusának – társadalmi identitását éppen a catullusi (és más) performatívumok formálják: státuszuk és szerepeik rögzíthetetlenek, mert újabb és újabb beszédaktusok függvényei. A fejezetben ebben a kontextusban kerül sor az *urbanitas* problémáját a visszajáról (a provincialitás irányából, *ex negativo*) megvilágító *carm.* 67, valamint a *carm.* 12 és 39 értelmezésére, melyek közül az egyik *urbanitas* és társadalmi cserefolyamatok összefüggését, a másik *urbanitas* és kulturális identitás viszonyát illusztrálja.

²¹ A „catullusi provokáció” kifejezés forrása: FITZGERALD 1995 (alapvető, a versek retorikai olvasatán alapuló Catullus-monográfia).

Vizsgáljuk meg ezt Augustus-kori perspektívából! Az *urbanitas* poétikájában eleve lehetetlen a versbeszéd egysége és autonómiája, hiszen minden megszólalás pillanatnyi konfigurációk függvénye, és a megszólalás ténye már időközben is változtat a szituáción, amely a következő pillanatban ismét más retorikai modalitást kíván meg: éppen ebből fakad a Catullusi versbeszéd szükségszerű polifóniája. A helyzetek, szerepek és pozíciók ráadásul mindenkor a szubjektív percepció függvényei: az aktorok nem a „valóságot” érzékelik és közvetítik, hanem azt a saját hangsúlyozottan szubjektív nézőpontjukból megalkotott szituációt, amelynek éppen az aktuális megváltoztatására törekednek. A személyek és tárgyak létmódja az instabilitás: ma még enyém a kendő, de hamarosan elajándékozom, hogy aztán ellopják attól, akinek adtam, majd adott esetben visszalopjam tőle (*carm.* 12) – és ugyanez szituatív szerepekkel, társadalmi kódokkal vagy éppen vesszorokkal is megtehető. Nincs egység, nincs autonómia, nincs befejezettség és nincs rendezettség: minden (költői) megszólalás eleve a megváltoztathatóság jegyében hangzik el. Ennek a poétikának a megalkotásához Catullusnak kiváló lehetőséget nyújtott az archaikus és hellénisztikus görög költészetből ismert *iambos* műfaja – Archilochostól Kallimachosig –, mely a maga szélsőséges szubjektivitásával és agresszivitásával tökéletesen alkalmas az *urbanitas* római poétikájának megalkotására.²² Egy olyan poétikáról van szó, amely – éppen a fent jellemzett ideológiával való éles szembenállása folytán – alapvetően folytathatatanná vált az Augustus-kori költészetben: sem a politikai, sem a társadalmi, sem a poétikai feltételek nem voltak adottak hozzá. A császárkori irodalomban Martialis veszi majd fel újra ezt a fonalat, ám egészen más tétellel.

Az *urbanitas* szó szerinti értelme (‘nagyvárosiasság’) nem sok szerephez jut az első fejezetben, ám a *második fejezetet* kifejezetten ennek szentelem, méghozzá egyetlen Catullus-vers (*carm.* 10), és ennek intertextuális feltérképezése révén, a nagyvárosi tapasztalat irodalom- és kultúratudományos olvasataira alapozva. A *carm.* 10 egyrészt a fent jellemzett *urbanitas* drámájaként olvasható, amennyiben itt a társadalmi szerepek és nyelvek drámája egy komédiaszerű *performance* keretében zajlik le, erős hivatkozásokkal a *fabula palliata* szerep- és szituációtípusaira. A verset végső soron mint nagyvárosi szöveget értelmezem, ahol a „belső urbanizáció” hatására – mely még a szerelmi örületnél is veszélyesebb – a szubjektum oly mértékben fragmentálódik, hogy kulturális töredékekből véletlenszerűen összeálló nagyvárosi kollázsként válik olvashatóvá. A költeményben megjelenő aktorok szerepe, identitása és státusza egy állandóan újrakonfigurált szituációból fakad, amely éppen a városi találkozások véletlenszerűségére és esetlegességére épül.

²² A Catullus mint *iambos*-költő témához vö. elsősorban HEYWORTH 2001. A Catullusi invektív hang műfaj történeti kontextusainak feltárásában jelentős szerepet játszott egy magyar kutató, Horváth István Károly is, akinek Catullus poétikájára vonatkozó munkásságához lásd korábbi írásomat: TAMÁS 2007.

Disszertációm e fejezetében kivételesen – a többi fejezettől eltérően – arra is sort kerítetek, hogy megvizsgáljam: mit kezd az Augustus-kori költészet, *in concreto* Horatius 1, 9-es szatírája a catullusi intertextualitás – illetve a nagyvárosi tapasztalat – veszélyeivel. Az *Ibam forte via sacra* kezdetű szatíra ugyanis úgy is olvasható, mint a *carm.* 10 szatirikus kontextusban való intertextuális domesztikálása: Horatiusnak a szatíra mint műfaj érdekében szüksége van arra, hogy kitegye magát a nagyvárosi tapasztalat fragmentáló – véletlenszerű találkozásokon alapuló, tervezhetetlen, a szubjektum integritását veszélyeztető, a beszédmódokat ütköztető, a pozíciókat kibillentő – hatásainak, értelmezésem szerint elsősorban azért, mert a szatíra mint műfaj elképzelhetetlen a nagyvárosi *sermones varii* nélkül (vö. *musa pedestris*), ugyanakkor mindent megtesz annak érdekében, hogy e hatásokat az adott situációra korlátozza. Ugyanis ha éppen nem keveredett volna bele ebbe a nagyvárosi/intertextuális afférba, Maecenasnak köszönhetően egy olyan világban lehetne, ahol „mindenkinek megvan a maga helye” (*est locus uni / cuique suus*). Maecenas esquilinusi palotája ezen a ponton mint a Városon belüli „ellen-város” válik olvashatóvá: Horatius ide vágyik vissza – mint máskor a természetbe –, hogy megteremtse a klasszicitás, zavartalanság és autonómia poétikáját, ám a nagyváros, illetve a szatíra műfaja nem ereszti, sőt mintha veszélybe sodorná (vagy leleplezné?) az ő társadalmi státuszát is. Ennyiben a horatiusi szatíra, ha a catullusi *urbanitas* intertextuális domesztikációjára törekszik is, azt nem tudja legyűrni, és ennyiben a szatírárt mint az Augustus-kori ideológiával bizonyos tekintetben szembeszegülő műfajt mutatja fel.²³

A *harmadik fejezetben* a catullusi költészet textuális materialitásával foglalkozom, különös tekintettel az írás mint médium kérdésére, amely a catullusi költészetben igen gyakran tematizálódik, már eleve szembeszegülve a szóbeliség fikciójára irányuló elvárásokkal. A textuális materialitás kontextusában elvégzett elemzésekkel – már ami elsőként a polymetrikus verseket illeti (*carm.* 14, 22, 42) – annak kimutatására törekszem, hogy az írás médiumának reflexiója Catullus számára éppen azt tette lehetővé, hogy a költői hangnak a költői szubjektumtól való elidegenedését, sőt a szubjektum írás általi „meghamisítását”, költői alkotás és befogadás egymást feltételező cserefolyamatait, a szöveg önmagától való szükségszerű elkülönböződését, az írott szövegeknek a társadalmi cserefolyamatokban való materiális részvételét tematizálva egy olyan innovatív poétikai rendszert alkosson, amely a költői szöveget eleve társadalmi, pontosabban szociopoétikai kontextusban, az irodalom alkotásának, terjesztésének és befogadásának külső feltételrendszerét a költői szöveg poétikai

²³ Érdekes egyébként, hogy a *Sat.* 1, 9 végén éppen azzal az Aristius Fuscusszal fűt össze Horatius, akinek az *Ódák* 1, 22-t is cími majd, mely éppen Catullus Sapphó-fordításának (*carm.* 51) „korrekcióját” elvégezve védelmezi a lírai szubjektum integritását. Vajon az *Ódákban* is úgy hagyja cserben Fuscus a költőt, mint a *Szatírák* könyvében, kiszolgáltatva a catullusi intertextualitás – szerelmi/nagyvárosi – hatásainak? Vö. HUBBARD 2000, az intertextuális korrekciót a hatásiszony kontextusában értelmezve.

mechanizmusaiba inkorporálva gondolja el. Catullus tehát – hogy ismét az Augustus-kor felől tekintsünk költészetére – radikálisan szembeszegül a költői hang virtuális jelenlétének, egységének és autonómiájának elvével, nem is beszélve az ellentmondásmentességről: a catullusi poétika kontextusában az erre való törekvés voltaképp eleve kizárt, hiszen a költői (textuális) megnyilatkozások mintegy beépítik a forgalmazás és befogadás során létrejövő textuális változások lehetőségét is saját szövegükbe, amelyet végső soron a maga variabilitásában gondolnak el.

Az Augustus-kori költészeti ideológia számára az írás médiuma maga a provokáció: a szóbeliség fikciójának (catullusi jellegű) áttörése ugyanis az elkülönülő poétikájához vezet. Az Augustus-kor számára az írás természetesen alapvető jelentőségű médium, amennyiben a *monumentum* funkciójában jelenik meg, ám éppen ezért az emlékezet tartósítása a feladata, s ezt csak akkor láthatja el, ha kiküszöbölhetők azok a jellegzetességei, amelyek az önmagától való elidegenedés lehetőségét – s ezzel az arisztokratikus jelenlét poétikáját – veszélyeztetik. Ennek legfontosabb példáját alighanem Horatius adja az *Ódák* 3, 30-ban, ahol hiába van szó az ódák három könyvének kontextusában a költői *ego* monumentalizálódásáról, ez a jelenlévőként és szóbeliként elképzelt költői hang tartósítását jelenti, méghozzá a legtartósabb médiumok révén, amelyek retorikailag mintegy átsegítik a költői hangot a papirusztekercs „veszélyes” médiumán s ezzel a textualitás veszélyein – éles ellentétben az egyébként intertextuálisan megidézett catullusi bevezető költeménnyel (*carm.* 1), amely éppen a *libellus* fizikai tulajdonságain keresztül fogalmazza meg a polimetrikus költészet *ars poeticá*ját. Horatius itt látványosan az intertextuális domesztikáció eszközrendszerét alkalmazza a catullusi szubverzióval szemben.²⁴ Az írott kommunikáció Augustus-kori ambivalenciájából következik, hogy Catullusnak az írás hátrányait vagy veszélyeit poétikailag kiaknázó – bár adott esetben proto-augustusi módra felhánytorgató – verseivel elsősorban akkor lépnek a költők intertextuális érintkezésbe, amikor a szerzőnek a szöveg értelme/hatása feletti uralmának elvesztése a tét: ez történik Propertius és Ovidius „elveszett tábláskárról” szóló elégiáiban (a *carm.* 42-re való utalással),²⁵ avagy a verseskönyvet magát megszemélyesítő bevezető versekben (mint amilyenek Ovidiusnak a catullusi *carm.* 1-et megidéző költeményei a *Tristia*-ban: 1, 1 és 3, 1), ahol a száműzetés situációja radikalizálja az irodalmi kommunikációnak az írásbeliségen alapuló konfigurációját: szerző és olvasó radikális szétválasztottságát.²⁶

²⁴ CAT. *carm.* 1 és HOR. *Ódák* 3, 30 összehasonlító értelmezéséhez, könyv, írás, médium és emlékezet összefüggésrendszerében, lásd mindenekelőtt HABINEK 1998: 109–114.

²⁵ Vö. ROMAN 2006, a *carm.* 42 utóéletének teljes áttekintésével (PROP. 3, 23; OV. *Am.* 1, 11 és 12; MART. *Apoph.* 1–21).

²⁶ Ez utóbbihoz (OV. *Trist.* 3, 1 kultúratudományos olvasatával) lásd korábbi írásomat: TAMÁS 2010.

A *carm.* 64 esetében az írottásra, textuális materialitásra való reflexió az epyllion labirintusszerű narratív technikájával kapcsolódik össze: az egységes elbeszélői hang és az elbeszélésben megjelenített szereplők – különös tekintettel arra, hogy jó részük egy *ekphrasis* keretében életre keltett fiktív vizuális ábrázolásként jelenik meg – elvesztik ontológiai stabilitásukat: az elbeszélő mintha egyszerre többféleképp beszélné el ugyanazt a történetet, amelynek szereplői hol a lucretiusi betűhasonlat mintájára variálható betűkombinációként (Thetis), hol saját fikcióba-zártságára ráébredő képi ábrázolásként (Ariadné), hol pedig egy bináris kódként használni kívánt proto-írás – vörös/fehér vitorla – feltalálójaként és áldozataként (Aigeus) jelennek meg. Az elbeszélés aktusa helyébe a szövés – egy narratív szövevény előállítása – lép, amelynek számai a *carm.* 64 során összegabalyodnak, minek következtében az olvasó, az elbeszélőhöz és az elbeszélés szereplőihöz hasonlóan, folyton-folyvást érzécsalódás áldozatává válik. A megbízható narrátor helyett egy sokhangú, önmagának is ellentmondó, stabilizálhatatlan elbeszélői instanciával van dolgunk, amely nem elbeszélői hangként, jóval inkább a maga anyagszerűségében megragadható textuális képződményként válik olvashatóvá. A hellénisztikus epikus technikáknak ez a radikalizált változata éles provokációt jelent az Augustus-kori költészeti ideológia számára: az *Aeneis* számára minden tekintetben a szubverziót jelenti, hiszen a vergiliusi epika nézőpontjából a catullusi epyllion olyan, mintha a Fama írta volna a maga ellenőrizhetetlen, multiplikált, metamorfikus *sermóniájával*: éppen ezért a *carm.* 64 megidézésére – megfelelő Lucretius-intertextusok környezetében – az *Aeneis*-ben mindenekelőtt akkor kerül sor, amikor a történetek teleologikus előrehaladását ideiglenesen megakasztják a *fatum* ellenében dolgozó istennők, tehát főként az eposz 4. énekében. Ovidius viszont a *Hősnők leveleiben* (*Her.* 10) – és másutt is – természetesen inkább radikalizálja, semmint enyhíti a kommunikáció problémájának catullusi színrevitelét, az elégia poétikáját éppen a „távollét esztétikájára” alapozva. Az elégia műfaja az írottáshoz, a távolléthez, a személyiség destabilizálódásához való szoros kötődése folytán amilyen élesen szemben áll a fent jelzett költészeti ideológiával, olyan közel tud kerülni Catullus poétikai technikáihoz.²⁷

A catullusi poétikának a disszertációban egyes fejezeteiben felvetett és interpretációkkal (remélhetőleg) alátámasztott aspektusai – *urbanitas*, nagyváros, írás – tehát az Augustus-kori költészet perspektívájából rendeződhetnek egységes képbe: mindhárom alkalmas arra, hogy provokálja azt a jelenlét, egységen és stabilitáson alapuló költészeti ideológiát, amely meg nem valósulásában is jelen van az Augustus-kori költők nagy műveiben. Éppen ennek

²⁷ Elégia és távollét viszonyához lásd HARDIE 2002: 143 skk., Narcissus és Echo történetének mint az elégikus *exclusus amator* zsánerét variáló – ugyanakkor lucretiusi és catullusi intertextusokat mozgató, s ettől sem függetlenül az illúzió poétikáján alapuló – narratívának az értelmezésével. Catullus és a római szerelmi elégia komplex viszonyához legújabbban lásd MILLER 2007.

köszönhető az Augustus-koriak ambivalens viszonya Catullushoz és a vele sok tekintetben hasonlóan kezelt Lucretiusához, amely megmutatkozik az e költők szövegeihez való intertextuális viszony – e bevezetésben érzékeltetett – egyszerre szubverzív és domesztikatív karakterében is. Ez tehát az a nézőpont, ahonnan az egyes fejezetekben a catullusi poétika különféle dimenzióit szemlélem, amelyek jellemzéséhez természetesen más és más irodalom- és kultúratudományos diskurzusokat veszek igénybe, s eltérő interpretációs technikákkal élek, ám amelyek innen nézve mégis ugyanannak a „catullusi provokációnak” a különféle aspektusaiként vehetők szemügyre.

ELSŐ FEJEZET

URBANITAS: A TÁRSADALMI ENERGIA KÖRFORGÁSA

Ebben a fejezetben az *urbanitas* fogalma köré rendezve a catullusi (elsősorban polymetrikus) költészet egy metszetének kulturális olvasatát szeretném nyújtani. Egy ilyen olvasat kettős kockázattal jár: egyrészt, hogy a catullusi költészetnek esetleg olyan vonásait is az *urbanitas* kategóriája alá sorolom, amelyek valójában nem ezzel a mégoly tágan definiált kulturális eszmével hozhatók elsődrendűen össze; másrészt, hogy elhanyagolom akár a vizsgált versek más, e fogalom felől kevésbé belátható dimenzióit, akár olyan költeményeket, melyeket csak erőnek erejével lehetne az *urbanitas*hoz kötni. Megítélésem szerint – e kettős kockázat ellenére – az *urbanitas* címszóval megnevezhető kulturális konstrukció összefüggésbe hozása Catullus költeményeivel felkínálja annak lehetőségét, hogy ennek a költészetnek az utóbbi időben többek által megfigyelt – persze különféleképp leírt – alapvető jellegzetességét értelmező módon fordítsuk vissza az egyes szövegek, illetve szövegcsoportok értelmezésébe. Arról a jellegzetességről van szó, miszerint ez a költészet mintha azon alapulna, hogy saját, persze nem eleve adott kulturális-társadalmi kontextusait és szituáltságát fordítja át poétikai-textuális konstrukciókba, miközben a textuális világ adottságait nemcsak e kulturális környezet leírásához, hanem meghatározásához avagy módosításához is felhasználja. Egy erre koncentráló kulturális olvasat – amely szorosan kapcsolódik az újhistorizmus bizonyos belátásaihoz, illetve a kulturális antropológia felől érkező ösztönzésekhez – megítélésem szerint akkor válik igazán termékennyé, hogyha találunk egy központi fogalmat, amely a költemények kulturális környezetében, illetve poétikai-textuális világában – melyek az említett kölcsönös feltételezettségnek köszönhetően egymástól elkülönítve nem egykönnyen vehetők szemügyre – egyaránt kiemelt szereppel rendelkezik, s amelyen a kettő közötti fordítási, átváltási műveleteket megfelelően szemléltetni lehet. Gondolatmenetem remélhetőleg arra az egyelőre szándékosan nyitva hagyott kérdésre is választ ad, hogy miért éppen az *urbanitast* tekintem erre leginkább alkalmas központi fogalomnak.

A körben forgó érvelés elkerülésének érdekében elsőként (1) Catullus költészetétől lehetőleg függetlenül szeretném bemutatni az *urbanitashoz* kapcsolódó képzetkört, mégpedig elsősorban a kortárs Cicero segítségével, nemcsak azért, mert minden bizonnyal ő ennek az absztrakt fogalomnak (is) a megalkotója, hanem mert általában véve is – nem utolsósorban az esetében kivételesen szerencsés szövegahagyományozásnak köszönhetően – legfőbb forrásunk a késő köztársaságkori Róma legkülönbözőbb kulturális mechanizmusainak feltárásához. Ezt

követi (2) a catullusi *urbanitas* „sűrű leírása”: a Clifford Geertz-től kölcsönzött terminus arra szolgál, hogy érzékeltessem, a catullusi polimetrikus versek egy része által alkotott textuális teret egy olyan társadalmi térként – antropológiai értelemben véve terepként – értelmezem, amelynek törvényszerűségei ugyanakkor részben épp ennek a térnek a textuálisából származnak. Ennek a térnek a jellemzéséhez számtalan vers értelmezésének tanulságait használom fel. A továbbiakban – persze a jelzett textuális és kontextuális tanulságok érvényesítésével – egyes versek e megközelítésben való értelmezésére fókuszálok. Ennek megfelelően szó lesz (3) egy hangsúlyozottan nem polimetrikus és nem *urbanus*, hanem az elégikus költemények közé tartozó és provinciális kontextusokat mozgató költeményről, a *carm.* 67-ről, mégpedig annak érdekében, hogy a catullusi *urbanus* pozíció keletkezését, illetve archeológiáját *ex negativo* világítsam meg. Ezt követően (4) kerül sor a *carm.* 12 antropológiai olvasására, ahol az *urbanitas* mint a társadalmi körforgás eszméje értelmeződik, melynek számonkérése éppen a számonkérő *urbanus* pozícióját destabilizálja. Végül e fejezetben utolsóként (5) tárgyalom a 39. *carmen*t, melyben az *urbanitas* a római identitáskonstrukciók különféle, egymással összeegyeztethetetlen – retorikai, földrajzi, etnikai, kulturális, társadalmi – elemekből való összeállításának paradigmájaként, társadalmi és retorikai helyek egymásra íródásának kontextusában értelmeződik.

1. Az *urbanitas* mint kulturális eszme

Az *urbanitas* fogalmát Cicero természetesen nem előzmények nélkül alkotta meg.²⁸ Plautus, ez a különféle életmódok kategorizálásában jeleskedő komédiaszerző már Cicero és Catullus előtt jó százötven évvel szembesítette a római közönséget azokkal a kérdésekkel, hogy pl. az *otium* (pihenőidő, szabadidő, téltenség, dologtalanság, renyheség) és a *negotium* (a kereskedelmi, jogi, katonai tevékenység, a munkás élet, a munkára fordított idő) között választani kell-e, vagy pedig csak az élet különféle szféráiról van szó; hogy a görögös, elegáns, választékos életfelfogás finnyásságot, válogatóságot jelent-e, amelyből élv- és luxushajhászás fakad és könnyen tönkreteszi a dolgoz munkával elért, tisztességes megélhetést, avagy egy olyan, követésre érdemes, esztétikai értékekkel bíró életfelfogást, amely helyet kell hogy kapjon az életünkben; hogy a szerelem megbetegítő, a személyiséget fragmentáló jelenség-e, melytől a tisztességes római polgárnak menekülnie kell, avagy épp ellenkezőleg. Ráadásul időnként mindez a városi (*urbanus*)

²⁸ A fogalom megalkotása természetesen jelen keretek között csak azt jelentheti, hogy a latin nyelvű irodalom számunkra fennmaradt töredékében Cicerónál fordul elő először – nem is kevésszer, s különféle jelentésekben – ez az elvont főnév. Mindazonáltal Cicero mestere volt az absztrakt latin főnevek megalkotásának, illetve görögöl való lefordításának: az *urbanitas* természetesen a görög *asteismos* latin nyelvű megfelelőjeként is felfogható.

vs. vidéki (*rusticus*) életmód összefüggésében merül fel, természetesen – *fabula palliatar*ól lévén szó – a görög városállamok városi és vidéki területe közti habituális ellentétek emlékeztétét őrízve.²⁹ Ezek a kérdések – és más hasonlók – persze sajátos fénytörést kaphattak azáltal, hogy a komédia színpadán nyertek megfogalmazást: a színpad a hétköznapi életből kimetszett világ, ráadásul bizonyos mértékig fordított világ is, ahol a rabszolgák, az utcanők, a paraziták stb. szerepe nagyságrendekkel megnő a hétköznapi élethez képest, s ahol a hétköznapi értékrendnek és viszonyoknak sokszor éppen a fordítottját lehetett megtekinteni – a szabadság, a féktelenség, az ünnepiség kifordított valóságát. Ám azok a megfogalmazások, melyek a komédia színpadán elhangzottak, azok a jelzők és fogalmak, amelyek az életvitelre, az életfelfogásra, a kulturális ízlésre és hasonlókra a komédia sajátos műfajában kialakultak, a Kr. e. 2–1. század során mind erősebben szőtték át a római kultúrát, s mind határozottabb jelentőségre tettek szert.

Ezek a jelzők (*elegans, venustus, bellus, facetus, lepidus, festivus, salsus* – sorrendben, szükségképpen csak egy-egy fontos jelentésdimenziót felvillantó fordításban: 'kifinomult, kellemes, csinos, rafinált, bájos, ünnepi, szellemes') és a hozzájuk kapcsolódó adverbiumok – az *urbanussal* együtt – képezik azt a „szótárt”, amelyet Brian A. Krostenko *language of social performance*-nek nevezett, s melyek Plautustól Cicerőig és Catullusig számtalan apró jelentésmódosuláson, szemantikai finomhangoláson mentek át, s egymáshoz való viszonyuk is fokról fokra megváltozott.³⁰ Krostenko következtetései szerint az esztéticizmus – mindaz tehát, ami a hellénizálónak tekintett életvitelhez, a szabadidőhöz, az élet nem-praktikus szemléletéhez kapcsolódott – a számtalan negatív konnotáció mellett egyre több pozitív konnotációt is szerzett magának, anélkül azonban, hogy bizonyos negatív hangsúlyoktól teljes mértékben megszabadult volna. A római elit számára azok a jelzők, melyek egy-egy Plautus-komédiában a szerelmes, tetlenkedő, görögös életmód jelzői voltak, a Kr. e. 1. századra egyre elfogadottabbá váltak abban a miliőben, melyet nyilvánvalóan társadalmi, gazdasági, kulturális változások formáltak, amelyek a nyelvhasználatot sem hagyták érintetlenül: a *language of social performance* kifejezései az általuk körülírt „esztéticizmussal” együtt a Kr. e. 3–1. század folyamán a

²⁹ Ezekről a kérdésekről természetesen több helyen is szó esik Plautus komédiáiban, különféle összefüggésekben. A városi életmódhoz kapcsolva vö. mindenekelőtt PLAUT. *Most.* 15 skk.; *Trin.* 199 skk. A városi/vidék plautusi oppozíciójának irodalmi és társadalmi kontextusaihoz vö. LEIGH 2004: 98–105.

³⁰ KROSTENKO 2001a. Mint egyik kritikusja jogosan felrója, Krostenko amúgy precízen kidolgozott és hallatlanul értékes „kulturális szótárából” feltűnően hiányzik az *urbanus* jelző, amely pedig az egyik legfontosabb lexikai összetevője ennek a kulturális jelenségnek (vö. KATZ 2003: 194). Valóban, Krostenko összesen egyetlen jegyzetben említi (*I. m.* 94, 13. jegyzet), utalva arra a vélekedésre, miszerint e jelző metaforikus használata az újkomédia hatásának köszönhető, s nem a római társadalom mint olyan termelte ki magából. A hatás természetesen cáfolhatatlan, ám az esztétikai és társadalmi szféra ilyen értelemben vett elhatárolása Krostenko koncepciója szerint is tarthatatlan lenne. Akárhogy is, a szerző egy későbbi, e fejezet témáját közelről érintő Catullus-tanulmányában immár kellő súllyal tárgyalja – sőt a címébe is beemeli – az *urbanitas* kifejezést (KROSTENKO 2001b).

„társadalmilag értéktelen” kategóriából egyre inkább a „társadalmilag értékes” kategóriába kerültek át, az ellentétüket, hiányukat fosztóképzővel vagy másként érzékeltető jelzők (*inelegans, invenustus, infacetus, illepidus, insulsus*) pedig egyre gyakrabban váltak használatossá, természetesen negatív összefüggésben.³¹

Az *urbanus* jelző és az *urbane* adverbium ennek köszönhetően igencsak összetett szemantikai rendszerbe ágyazódik. A városi vs. vidéki életmód szembeállítás a tipikus komédiabeli közhely, s mint ilyen, egy virtuális görög *polis*on belüli szociokulturális ellentéteket tükröz. Természetesen a 'városi(as)' jelzőhöz rendelik hozzá mindazt, ami a vidéki egyszerűséggel, szorgalmas kétkezi munkával szemben áll, így a választékos kifinomultság, az élvezetek és az esztétikai értékek előnyben részesítése, az önsorsrontó pazarlás stb. a visszafogott életmóddal és a morális elvekkel szemben. Rómában ugyanakkor, minthogy az *urbs* mindenekelőtt Rómát jelentette, az *urbanus* 'városi(as)' jelzőbe, már amennyiben átvitt értelemben használták, könnyen bele lehetett érteni a Rómára vonatkoztatást, illetve a más – akár itáliai – városokkal, a Rómán kívüli világgal való szembeállítást is, ez az implicit azonosítás, illetve szembeállítás pedig komoly szemantikai feszültségekkel járt: hiszen Róma ezáltal, amely pedig – identitását meghatározó módon – hajlamos volt magát az egyszerű, erényes, földműves életmód manifesztációjának tekinteni, egy olyan városi életmód letéteményesének, amely városi körülmények között a földműves élet szorgosságát és autentikusságát valósítja meg, Róma tehát (az) *urbs* lévén szemantikai síkon azokkal az *urbanus* modellekkel vált azonosíthatóvá, amelyek sokkal inkább az esztéticista, hellénizáló, *otium*-alapú felfogáshoz kötődtek. A plautusi *fabula palliata* színpadán és közönségében, tekintve, hogy az események fiktív helyszíne mindig egy virtuális görög világ, ez még csak implicit feszültséget okozhatott – például abban az értelemben, hogy göröggént ábrázolt szereplők vetik egymás szemére a 'görögösködés' (*pergruacari*) vétékét, az *urbanus* életmódhoz kapcsolva ezt hozzá –, ám a római társadalomra vonatkoztatva kifejezetten paradox eredményekhez vezetett. Az átvitt és emfatikus értelemben használt *urbanus* jelző teljes természetességgel csatlakozott a *language of social performance* szótárához, ami azzal a következménnyel járt, hogy a rómaiak kénytelenek voltak olyan retorikai, habituális és morális modelleket nevezni metaforikus értelemben „rómainak” (hisz az *urbanus* első szótári jelentése mégiscsak ez!), amelyeket sok tekintetben éppenséggel a „rómaiság” ellentétének tekintettek: mindazt tehát, ami hellénizáló, könnyed, szofisztikált és elegáns – tehát nem igazán római, nem szigorú, nem egyszerű és nem durván darabos. Talán nem túlzás azt állítani, hogy ez a paradox szóhasználat egyfajta szemantikai skizofréniához vezetett: hogy mennyire így áll a helyzet, immár érdemes az *urbanitas* ideológiájának

³¹ Általánosságban lásd KROSTENKO 2001a: 21–34, az értékelés megváltozását szemléltető ábra a 32. oldalon található.

megfogalmazójához, Ciceróhoz fordulni, aki a metaforikusan-empatikusan használt *urbanus* melléknévből és *urbane* adverbiumból az *urbanitas* elvont fogalmát is megalkotta.³²

Érdekes a *Pro Caelió*-val kezdeni (elhangzott Kr. e. 56-ban, Catullus halálának feltételezett időpontja előtt két évvel), nemcsak az időrend folytán, hanem azért is, mert az itt említett paradox, sőt skizofrén szóhasználat a leglátványosabb formában éppen ebben a szónoki beszédben mutatkozik meg. Az *urbanitas* főnév itt egyszer fordul elő: *maledictio autem nihil habet propositi praeter contumeliam quae si petulantius iactatur, convicium, si facetus urbanitas nominatur* („a szidalmazásnak a gyalázkodáson kívül nincsen semmi célja, ha arcátlanul vetik oda, szidalmazásnak, ha szellemesen, *urbanitas*-nak hívjuk”).³³ Az *urbanitas*-t tehát, azon túl, hogy szorosan összefügg a szellemességgel, kifinomultsággal, esztéticizmussal – erre utal a *facetus* itteni megjelenése is, amely Cicerónál nagyon sokszor szerepel az *urbanus*, illetve az *urbanitas* tőszomszédságában –, szoros szálak fűzik a *maledictio*-hoz. Az *urbanitas* itteni meghatározása (‘szellemesen alkalmazott sértegetés’) arra enged következtetni, hogy ez a fogalom Cicerónál szoros összefüggésben áll azzal a mechanizmussal, amely a társadalmi közbeszédben rágalmakkal, híresztelésekkel, sértegetésekkel úgy gyengíti a másik pozícióját, hogy közben a magát erősíti – hiszen az *urbanitas* bűvkörébe kerül a *facetus*, azaz ‘szellemesebben’ alkalmazott sértés miatt –, de annak a lehetőségét is megengedi, hogy a másik pozíciója se gyengüljön, hiszen csak tréfálkozásról, viccelődésről volt szó, amelyet megfelelő reakcióval a sértett fél akár a maga javára is fordíthat. Ezen a ponton a társadalmi-politikai élet napi diszkurzív küzdelmei, valamint az itáliai életet átszövő, a „mediterrán férfiągresszió” alapuló verbális küzdelmek³⁴ elválaszthatatlanná válnak egymástól, miközben a mondás hogyanja a küzdelem esélyeit jelentős mértékben befolyásolni képes tényezővé lép elő. Mindennek a továbbiakban is komoly jelentősége lesz, ám érdemes eggyel tovább lépni, mégpedig az *urbanus* további használataira a *Pro Caelió*-n belül.

Cicero – a beszéd egy jóval későbbi pontján – felteszi a látszólagos kérdést az általa támadott Clodiának, hogy milyen stílusban szeretné, ha beszélne vele/rőla: *Sed tamen ex ipsa quaeram prius utrum me secum severe et graviter et prisce agere malit an remisse et leniter et urbane* („Ám előbb megkérdem tőle magától, miként kívánja inkább, hogy beszéljek vele: zordul, szigorúan,

³² A cicerói *urbanitas*-ról szóló „locus classicus” a *Pro Caelio* oxfordi kommentárjából: AUSTIN 1960: 53, ennek kritikája, természetesen a Catullus-filológia irányából: WRAY 2001: 124–127. Alapos szemantikai elemzés, a legfontosabb szöveghelyekkel és jelentésekkel, a fogalom quintilianusi utóéletére is kitérve: RAMAGE 1963; vö. még ugyanerről, a disszertáció harmadik fejezetében tárgyalt CAT. *car.* 22 összefüggésében: ADAMIK 1995. Részben az általam felhozott Cicero-helyeket idézi és elemzi (részben hasonló következtetésekkel) a catullusi *urbanitas*-ról szóló fejezetében FITZGERALD 1995: 88–93.

³³ Cíc. *Pro Cael.* 6, NÓTÁRI Tamás fordítását módosítottam.

³⁴ A mediterrán férfiągresszióhoz lásd WRAY 2001, kül. 113–160, ahol Catullus költészetének alapjait – és az *urbanitas* antik fogalmát, élesen megkülönböztetve a későbbi európai *gentleman* vagy *cortegiano* kifinomult *urbanitas*-ától – közvetlenül érinti a mediterrán (férfi)agresszió, illetve ennek poétikája.

régi szokás szerint, avagy oldottan, elnézően és *urbanusan*?)³⁵. Természetesen a fent említett oppozíciótól sem függetlenek az itteni szembeállítások: az itteni kérdés tehát a korábbiak szerint átfogalmazva úgy hangzanék, hogy arcátlanabb vagy ellenkezőleg, *urbanusabb* sértegetésben szeretne-e Clodia részesülni? Az elsőként említett stílus jelzői (*severus, gravis és priscus*) tökéletes ellenpárjai a másodikként említett stílus jelzőinek (*remissus, lenis és urbanus*), amiből világossá válhat, hogy az oldottsággal és enyhességgel összefüggésbe hozott *urbanus* ebben a perspektívában a zordság és szigorúság szinonimájaként szereplő *priscussal* van szembeállítva: a 'városiasnak' tehát nem – mint annyiszor, s mint hamarosan itt is – a 'vidékiek' az ellentéte, hanem, a térbeli ellentétet időbelire cserélve, a 'régies'. Ami máris implicálja az *urbanitas* kulturális szerkezetének belső ellentmondásosságát: eleve eldönthetetlen, hogy időben vagy térben definiálható. Ebben a képletben az *urb*nak, azaz a nagyvárosnak mint a modernitás térbeli/időbeli helyének koncepciója sejlik fel.³⁶

Cicero a továbbiakban egy *sermocinatio* keretében megidézi a 'régies' stílust képviselő Appius Claudius Caecust, hogy Clodiát egy olyan ember nevében szidalmazhassa, aki a *mos maiorum* hibátlan reprezentánsa, miközben – régi patriciuscsalád sarja lévén – rómaiságához kétség sem férhet. Ennek ellenére – és ez már nyilvánvalóan az *urbanitas* paradox szemantikájának hatása – a nevében elmondott rövid beszédet követően, amikor a szónok mintegy visszahívja a színpadról, hogy valaki mással helyettesítse, majdhogynem megkapja az *agrestis* jelzőt:

Sin autem urbanus me agere mavis, sic agam tecum; removebo illum senem durum ac paene agrestem; ex his igitur tuis sumam aliquem ac potissimum minimum fratrem, qui est in isto genere urbanissimus; qui te amat plurimum, qui propter nescio quam, credo, timiditatem et nocturnos quosdam inanes metus tecum semper pusio cum maiore sorore cubitavi.

Ha viszont szívesebben vennéd, ha *urbanusabb stílusban* beszélnék veled, hát úgy fordulok hozzád. Elküldöm ezt a durva és *már-már falusias* vénembert; kortársaid közül választok valakit, talán legifjabb fivéredet, aki e tekintetben a lehető leginkább *urbanus*; aki téged mindenek fölött szeret, és aki – mint kislfiú – nem tudom, mi okból, azt hiszem, azért, mert félénk volt, s rettegett a kísértetektől, gyakran veled, nővérével bújít ágyba.

(*Pro Cael.* 36, NÓTÁRI Tamás fordítását módosítottam)

Az *urbanus* ellentétéként itt tehát a *rusticus* szinonimájaként szereplő *agrestis* is megjelenik, azzal a tökéletesen paradox következménnyel (és ezt a paradoxitást éppen a *paene*, 'majdnem, már-már' határozószó beiktatása tudatosítja), hogy Cicero a lehető legrómaiabb Appius Claudius Caecust nyilvánítja – persze szellemes túlzással – a régiességgel összefüggésbe hozott vidékiesség

³⁵ CIC. *Pro Cael.* 33, NÓTÁRI Tamás fordítását módosítottam.

³⁶ *Urbanitas* és nagyvárosi tér viszonyához lásd disszertációm második fejezetét.

(*rusticitas*) képviselőjének. Mindeközben az *urbanitas* képviselőjeként azt a P. Clodius Pulchert vonultatja fel, akit máskülönben nővérével együtt az erkölcstelen viselkedés mintapéldájának tekinti; vele kapcsolatban nyilván ezért hangsúlyozza, hogy csak „bizonyos tekintetben” képviseli az *urbanitas* felsőfokát. Ezzel viszont vajon arra utal, hogy az *urbanitas*nak mégiscsak vannak, illetve lennének – Krostenko kifejezésével – társadalmilag is értékes etikai dimenziói, amelyeket Clodius a maga részéről *nem* valósít meg? Mindenesre a valójában igencsak durva sejtetést tartalmazó, ám formailag ártatlan – s ezáltal körmönfontan szellemes – megjegyzés fivér és nővér gyermekkori kapcsolatáról világossá teszi, hogy ki az, aki az *urbanitas* felsőfokát eléri, mind retorikai, mind habituális és morális értelemben.

Az *urbanitas* különféle dimenzióit – melyek a *Pro Caelio*-ban együttesen jelentek meg – Cicero különféle műveiben tárgyalja a továbbiakban. A szónoki szellemességről természetesen főként a retorikai traktátusokban – mindenekelőtt a Kr. e. 55-ben, tehát egy évvel Catullus feltételezett halála előtt publikált *De oratore* második könyvének *Excursus de ridiculis* címen elhíresült részében (2, 216–290) –, az *urbanitas*ról mint Róma városához kapcsolható habituális modellről mindenekelőtt a levelekben értekezik, nem mintha ezek alapjaiban elválaszthatóak lennének egymástól. A *De oratore* említett részében az *urbanus* jelző a *language of social performance* többi elemével – itteni gyakorisági sorrendben: *facetus* (innen a szellemesség műszava, a *facetiae*), *salsus*, *urbanus*, *venustus*, *festivus* – együtt annak a kifejezésére szolgál, hogy a szellemesség, humor, tréfa stb. egyes típusait mikor és miként helyes használni. Nem ugyanaz az egészében szellemeskedő beszédmód, illetve a helyenként alkalmazott élc vagy tréfa; és nem ugyanaz az alpári viccelődés, mint az elegáns, kifinomult humor. Minden a mértéken és az arányosságon múlik, illetve azon, hogy a megfelelő helyen, időben és kontextusban alkalmazzuk a humor valamelyik – és természetesen megfelelő – formáját. Többek között az itt latin terminussal *dissimulatio*-nak nevezett ironiát magát is *urbanus*nak nevezi Cicero: a szellemeségnek azt a kitüntetett és elegáns formáját, amikor épp az ellenkezőjét mondjuk annak, mint amit gondolunk (2, 269). A kérdés természetesen az, hogy ki dönti el, éppen megfelelő, illetve megfelelő helyen és időben alkalmazott tréfáról van-e szó, különös tekintettel arra, ha – mint pl. az említett ironia esetében – fontos szerep jut a befogadói diszpozíciónak, s ebből fakadóan a közönség reakciója feltételezhetően messze nem lesz egyöntetű.

A humorelméleti kontextusnak köszönhetően a megfelelően alkalmazott, kifinomult szellemességgént értett *urbanitas* ellentéte ebben az értekezésben – túl a fosztóképzős jelzőkön, mint *inurbanus*, *insulsus* – nem a *rusticitas*, hanem a tréfálkozásnak az a módja, amelyet Cicero a *scurilis* jelzővel ír le: az tehát, ami egy vásári komédiához vagy provinciális mókamesterhez illik, de a művelt, tanult, nagyvárosi szónokokhoz semmiképp (vö. 2, 239–247). A *dicacitas*

megítélése már jóval ambivalensebb: önmagában, terminusként a rövid és éles tréfát jelöli, ám mint Cicero maga is sejteti, könnyű átkerülni vele a *scurrilitas* területére (vö. mindenekelőtt 2, 247). Az adott összefüggésrendszeren túllépve tehát a *scurrilitas*, illetve részben a *dicacitas* is olyan fogalmak, amelyekkel szemben az *urbanitas* meghatározódik, ám amelyek ugyanakkor olyan közel esnek hozzá, hogy a nem megfelelően alkalmazott *urbanitas* – és e ponton már nem feltétlenül a retorikaelméleti kérdésekről van csupán szó – máris az *urbanitas* szöges ellentétéként jeleníthető meg.

Az *urbanitas*ról mint valamiféle új értékrendről esik szó egy Appius Claudius Pulcherhez írott levélben (Kr. e. 49), ahol Cicero visszautasítja a szemrehányást, miszerint követéséget kellett volna küldenie Rómába, hogy az előző helytartó – ti. Appius Claudius Pulcher – munkáját a kellő dicséretben részesítse, miután átvette provinciáját: *Primum te, hominem non solum sapientem verum etiam, ut nunc loquimur, urbanum, non arbitrabar genere isto legationum delectari* („Először is nem gondoltam volna, hogy neked – nemcsak bölcs, hanem, divatos kifejezéssel élve, *urbanus* létedre – bármi örömet jelentene az efféle követjárás”, *Ep. fam.* 3, 8, 3).³⁷ Ez a megfogalmazás annak bizonyítéka, hogy az *urbanus* jelző átvitt értelemben való emphatikus használata a Kr. e. 1. század közepén valami *újfajta* (*modern*), vagy legalábbis annak beállított értékrendhez kapcsolódik, amely a régimódi, ósdi, költséges szokások semmibevételén alapul, s a politikai-kulturális elit elegáns, könnyed viselkedési és stílusképzeteit testesíti meg – ráadásul itt még az ősi római erényekről szóló kortárs beszédmod egyszerűségpárti és luxuskritikai tendenciáira is rájátszva, ezáltal az *urbanitast* beleírva a kortárs fejleményeket a régi állapotok felől bíráló, gyakran Cicero által is képviselt morális kritika kontextusába –, amelyek annak érzetén alapulnak, hogy az e csoporthoz tartozó személyek mintegy „szavak nélkül is értik egymást”. Abban a pillanatban, ahogy ezt szóvá kell tenni, az, akivel kapcsolatban szóvá tették, máris kizáródik az *urbanitas* virtuális közösségből. Akárcsak a megfelelő vagy nem megfelelő szellemesség esetében, a kérdés itt is az, hogy ki az *urbanitas* autentikus képviselője. Cicero a *Brutus*ban (Kr. e. 46) a szószoki beszéddel – ezúttal nem kifejezetten a szellemesség, hanem az elegáns, *urbanus* hangzás és stílus kérdésének összefüggésében – emlegeti, hogy lehetetlen pontosan meghatározni, mi teszi az *urbanitast*. (Erről később, a catullusi *carm.* 39 kapcsán lesz szó.) A levelekben pedig folyamatosan módosítja annak meghatározását, hogy a habituális értelemben vett *urbanitas* minek köszönhető: hol a római tartózkodásnak, hol a szocializációnak, hol társadalmi elithez való tartozásnak – ám mindeközben az is világos, hogy a mindennapos diszkurzív küzdelmekben az *urbanitast* (mint a fenti, követjárásról szóló levélből

³⁷ A másként nem jelölt fordítások – itt és a továbbiakban – tőlem valók.

is kiderül) bármikor el lehet vitatni akárkitől, aminek komolysága természetesen nemcsak a beszélő szándékán, hanem a befogadó reakcióképességén is múlik.

Mindez természetesen szoros összefüggésben áll azzal, hogy az *urbanitas* retorikáját működtető római elit maga nem valamiféle stabil képződmény, hanem az óriási társadalmi változásokkal párhuzamban dinamikusan alakul, s sokan olyanok is tagjává válnak, akik más kulturális miliőkből érkezvén hozzák magukkal a maguk eltérő kulturális és habituális mintáit, vagy éppen ezekből teremtenek a római elit számára – Stephen Greenblatt *self-fashioning* terminusának bevett magyar megfelelőjét alkalmazva – új *énformálási* diskurzusokat.³⁸ Az értékrendre vonatkozó kifejezések és diszkurzív minták így arra is alkalmasak, hogy az eliten belüli és azon kívüli pozícióharcokban egyének és csoportok egymás megbélyegzésére, kirekesztésére és a maguk pozíciójának stabilizálására használják fel. A Kr. e. 1. század dinamikusan változó római társadalmában így nem is meglepő, hogy a társadalmi *performance* céljait szolgáló, instabil, dinamikus, definiálhatatlan „értékrend” tesz szert kiemelkedő jelentőségre, amennyiben a villámgyors változások időszakában éppen egy ilyen diszkurzív rendszer, a maga folytonosan cserélhető jelentéseivel és tartalmával a legalkalmasabb arra, hogy a lehető leghatékonyabban és legtartósabban juttassa társadalmi, gazdasági és kulturális előnyökhöz azokat, akik a maguk javára akarják fordítani a változások dinamikáját.

A római elit *énformálási* technikáit természetesen ezerféle politikai, gazdasági és kulturális tényező határozza meg ebben az időszakban, melyeket jelen keretek között lehetetlenség volna akár csak megközelítőleg is számba venni. Ám ha *urbanitas*ról beszélünk, mindenképpen szót kell ejteni arról a társadalmi szituációról, amely a szövetséges háborút követően kialakult Rómában: a római elit összetételében egyre nagyobb szerepet játszottak a különféle itáliai városok helyi elitjéből érkezett *homo novusok*,³⁹ akik – mint éppen Cicero egyik nevezetes fejtegetéséből kiderül, mely a „két szülőföld” (*duae patriae*) paradox fogalmával operál – kettős kötődéssel, illetve identitással rendelkeztek: egyszerre azonosították magukat szülővárosuk, illetve Róma „szülöttjeként”.⁴⁰ Az ilyen miliőből érkező személyek számára – mint amilyen Cicero, de Catullus is volt – kulcsfontosságú volt, hogy olyan diszkurzív eszköz

³⁸ Vö. GREENBLATT 1980.

³⁹ Ezt a terminust itt nem feltétlenül szűk politikai értelmében használom, bár Cicero – aki a *homo novus*-ideológia fő megfogalmazója – a szó legszorosabb értelmében vett *homo novus* volt.

⁴⁰ A *duae patriae* koncepcióját Cicero a *De legibus*-ban fejti ki: „Herculesre, szerintem neki is [ti. Catónak] és az összes vidéki város lakójának is két hazája van (*duas ... patrias*)! Az egyik a természet, a másik pedig a polgárjog révén jutott neki osztályrészül. [...] Elsősorban mégis azt kell szeretetünkkel öveznünk, amelytől az állam és az egész polgári közösség a nevét kapta; érte kell földoloznunk életünket, testestül-lelkestül neki kell átadnunk önmagunkat, oltárára kell helyeznünk és mintegy neki kell szentelnünk mindenünket. De csaknem ugyanolyan édes számunkra az, aki szült bennünket, mint az, aki keblére ölelt. Épp ezért sohasem fogom megtagadni ezt a szűkebb hazámat sem, habár a másik nagyobb, s ezt is magába foglalja.” (Cic. *De leg.* 2, 5, ford. SIMON Attila) A „két szülőföld” ciceroi koncepciója jelentős szerephez jut a köztársaságkori római elit identitáskonstrukcióira irányuló legfrissebb vizsgálódásokban, lásd mindenekelőtt DENCH 2005: 152 skk.; FARNEY 2007: 1–38.

legyen a kezükben, amellyel kettős identitásukat a legváltozatosabb szituációkban a maguk római elitben elfoglalt pozíciójának erősítésére tudják felhasználni. Az itáliai identitás egyfelől jelenthetett valami Rómával szemben állót – gondoljunk csak a szövetséges háborúban vert pénzérmékre, melyeken az itáliai bika legyőzi a római oroszlánt –, ugyanakkor egy olyasféle diszpozíciót is, amely Rómán kívülről importálja vissza Rómába az eredeti köztársasági morális és politikai eszményeket.⁴¹ A hellénizált római elit eszményeinek feszültségteli viszonya az épp ekkoriban egyre fontosabbá váló – mert a morális hanyatlásról szóló diskurzusokban hivatkozási pontként sikerrel említhető – *mos maiorum*-hoz megnyitotta az itáliai városokból érkező *homo novus*ok előtt annak lehetőségét, hogy egyrészt rómaibbnak tűnjenek fel a rómainál, érzékeltetvén, hogy ez nem születés, hanem műveltség, szocializáció, kultúra kérdése, másrészt, hogy ők autentikusabban képesek ötvözni a klasszikus római eszményeket – pl. az egyszerűséget és a fölösleges kiadások kerülését, vö. a *legatio* kérdésével az idézett Cicero-levélben! – a hellénizált életszemlélettel.⁴² Az *urbanitas* kulturális eszméje már csak azért is alkalmas lehetett ennek kifejezésére, mert a maga paradoxitásával és definiálatlanságával minden esetben újrafogalmazhatóvá – vagy épp igény szerint elleplezhetővé – teszi a beszélő alapállását, illetve azt, hogy éppen milyen értékrenddel kívánja azonosítani magát, és milyen virtuális vagy valóságos társadalmi csoport tagjaként szeretné meghatározni magát. Akár azt is mondhatnánk, hogy az *urbanitas* kulturális koncepciója az itáliai elit római énmorfálásának és önérvényesítésének egyik legjobban kitalált diszkurzív eszköze.

2. A catullusi *urbanitas*: „sűrű leírás”

Miután a Kr. e. 1. század közepéről rendelkezésünkre áll egy olyan személy kiterjedt prózai életműve, aki maga is aktív része volt a római közéletnek (Cicero), és egy olyan személy jóval kisebb terjedelmű költői életműve, aki a lehető leginkább kivonta magát a közéleti kötelezettségek alól (Catullus), igencsak természetesen adódik, hogy a cicerói életművet a catullusi költői szövegek politikai, társadalmi, kulturális *Sitz im Leben*-jének forrásaként olvassuk. Ebből a természetességből azonban könnyen adódik a kísértés, amely persze a nem-fikcionális és fikcionális, illetve prózai és költői szövegekre alkalmazott olvasásmód

⁴¹ Az itáliai identitás kiemelt szerepéhez a római énmorfálásban, Cicero szerepére és műveire való sűrű utalásokkal, vö. DENCH 2005: 152–221. Ebben a képletben Cicero ún. *homo novus* ideológiája fontos szerepet játszik, ennek kétarcsúságáról olvashatjuk többek között: „Although he was perfectly capable of playing the »new man« card for himself when the occasion suited him, he frequently places himself in the Roman »centre« and looks outwards at »Italians«” (uo. 186).

⁴² Ennek összefüggésében figyelemre méltó a rómaiak önképének az a már Cato *Origines*-ében dokumentált eleme, miszerint Róma a fegyelmezettség erényét a spártai eredettudattal rendelkező szabinoktól vette át. Az italikus népek szerepe tehát eleve adott a római identitáskonstrukcióban. Vö. LEIGH 2004: 103.

különbségből is fakad, hogy a cicerói prózai szövegeket valamiféle történeti háttérként azonosítsuk, amely előtt a catullusi költészet fikcionális drámája lezajlik. Már az iménti Cicero-szöveg helyekből is világos, miért kell ellenszegülni ennek a kísértésnek: Cicero szövegei maguk is részei annak a folyamatos társadalmi körforgásnak, amelyről tanúskodnak, és kijelentései, ahogy az egy vérbeli szónokhoz illik is, természetesen részben vagy egészben stratégiai jellegűek: elsődleges céljuk nem a társadalmi valóság leírása, hanem megalkotása, aminek során a beszélő szubjektum is folytonosan újraalkotja önmagát, illetve saját pozícióját. Átlépve a catullusi költői szövegek világába, azt tapasztalhatjuk, hogy a valóság diszkurzív megalkotásának költői és társadalmi technikái egymással szoros összefüggésben alkotnak egy olyan mikrokozmoszt, amelyben az *urbanitas*nak – szemben a cicerói világgal, melynek természetesen csupán *egyik* kulcsfogalmát jelenti – paradigmatisz szerep jut.

Az *urbanitas* – mint ezt már William Fitzgerald meggyőzően kimutatta – éppen definiálhatatlanságánál fogva válik nélkülözhetetlenné Catullus számára:⁴³ az *urbanitas* és kapcsolódó fogalmai segítségével ugyanis oly módon határozhatja meg saját pozícióját, hogy rögtön ki is léphet belőle; oly módon kérhet számon bizonyos habituális, morális, stílusbeli elveket másokon, hogy az illetőknek esélyük se legyen bizonyítani: nem szegték meg az elvárt értékrendet; oly módon tűnhet fel mindig a divatos, az elegáns, az alternatív szerepében, hogy másnap sem kell szégyellnie magát előző napi pozíciója miatt. Abban a kulturális összefüggésrendszerben, melyben ezek a versek létrejöttek, s melyben elsődleges befogadóikat megtalálták s hatásukat kifejtették, egyébként is élő és eleven problémahalmaz volt az, amire egyfajta megoldást az *urbanitas*, e definiálhatatlan értékrend számonkérése jelenthetett alkalmanként diszkurzív megoldást.

Minthogy ez az állítás máris erős, interpretatív leírása a catullusi költői világnak, e pillanatban rögtön kell tennünk egy fontos megszorítást. Az *urbanitas* egyszerre használjuk „élményközeli” és „élménytávoli” fogalomként. Ezeket a terminusokat Clifford Geertz a következőképpen definiálja: „Egy élményközeli fogalom nagyjából olyan valami, amit bárki – egy beteg, egy kísérleti alany vagy esetünkben egy adatközlő – mindent erőfeszítés nélkül, magától értetődően használ, ha el akarja magyarázni, hogy ő, illetve a társai mit látnak, gondolnak, éreznek, képzelnek stb., s amelyet könnyen megért, ha mások is ezek használatához folyamodnak. Az élménytávoli fogalmakat a különböző szakemberek – az analitikus, a kísérletező szakember, az etnográfus vagy éppen egy pap vagy ideológus – alkalmazzák tudományos, filozófiai vagy gyakorlati céljaik elérése érdekében.”⁴⁴ Az *urbanitas* fogalmának

⁴³ A definiálhatatlanságról mint az *urbanitas* egyik legfontosabb – és a „kizárás” retorikai/poétikai manipulációiban kiválóan felhasználható – komponenséről lásd FITZGERALD 1995: 88–93.

⁴⁴ GEERTZ 2001: 229.

cicerói szemantikáját áttekintve látható, hogy Cicerónál egyszerre van szó élményközei és élménytávolsági fogalomhasználatról, amennyiben a szerző egyszerre résztvevője és ugyanakkor ideológusa is kora társadalmi diskurzusainak, miközben a megnyilatkozás módja természetesen az éppen használt műfaji kódokkal is szoros összefüggésben áll. Catullus esetében ennél még komplexebb a helyzet: a költői megszólalás természetéből fakadóan sem fogalmi meghatározásokkal, sem a szóhasználatra való explicit reflexiókkal nem találkozhatunk, ennyiben az *urbanitas*nak – ennek a prózai szóalkotás lévén e korpuszban természetesen elő sem forduló fogalomnak – a catullusi költői anyagra vonatkoztatása csakis élménytávolsági terminusként lehetséges, miközben a *language of social performance* számtalan kifejezése – és köztük néhány alkalommal az átvitt és emfatikus értelemben használt *urbanus* jelző is – élményközei fogalmakként funkcionálnak a catullusi költői diskurzusban, ahol folyamatosan eldöntetlenül marad, hogy egy olyan költői univerzumot írnak-e körül, amely a társadalmi diskurzust imitálja, de attól valójában különválasztva működik, avagy amely aktív részese és alakítója a körülötte, benne, általa zajló társadalmi diskurzusnak.

Catullus élményközei fogalmait élménytávolságként használok tehát annak érdekében, hogy fogalmi kapaszkodókat nyerjek e költői univerzum antropológiai értelemben vett „sűrű leírásához”,⁴⁵ amely a versekben zajló szimbolikus társadalmi aktusokat úgy veszi tekintetbe, hogy a verseknek a bennük leírt vagy általuk végrehajtott társadalmi ügyletekben való részvételével is számol, illetve a versek – vagy inkább a verseket tartalmazó verseskötöny, melynek persze nincs stabilizálható materiális formája – textuális materialitását mint meghatározó tényezőt is figyelembe veszi az épp általuk megrajzolt, egyszerre fikcionális és valóságos társadalmi tér jellemzésekor.⁴⁶ A költeményeken belüli és kívüli világ igen nehezen különválasztható egymástól, miközben a „belül” és a „kívül” maga is fontos jelentőségre tesz szert, sőt akár azt is mondhatnánk, hogy a catullusi *urbanitas* egyik legjelentősebb, egyszerre poétikai és kulturális teljesítménye abban rejlik, ahogyan „belül” és „kívül” viszonyát, a társadalmi/kulturális tér, a római városi tér, valamint az irodalmi szöveg által teremtetett, közben pedig azt fenntartó textuális-materiális tér – egymást is alakító, metaforizáló, átértelmező – összefüggérendszerében rekonfigurálja. Fikció és valóság ebben a megközelítésben elválaszthatatlannak egymástól: a catullusi költői szövegben bemutatott/performált társadalmi ügyletek esztétikailag, esztétikai hatáseffektusaik pedig társadalmilag „töltöttek”: ez a

⁴⁵ Vö. GEERTZ 2001: 194–226.

⁴⁶ Az itt következővel részben rokon megközelítésben vizsgálja Catullus költészetét STROUP 2010, aki a versek társadalmi-kulturális beágyazottságát hozzám hasonlóan a szimbolikus javak körforgásának és a textuális materialitásnak a kontextusaiban értelmezi – Catullust természetesen Cicero összefüggésében vizsgálva háttérként –, ám e kérdéseket nem összekapcsolva az *urbanitas* problémájával.

khiasztikus szerkezet értelmezésem vezérfonalának is tekinthető, amennyiben egy „poétikai terep” antropológiai leírására kerül sor.

Ezt a poétikai terepet mindenekelőtt a permanens körforgás jellemezni, amelyben materiális és immateriális javak állandó értékelése, ártértékelése, elajándékozása, eltulajdonítása, kölcsönkérése, elzalogosítása, cseréje stb. zajlik, amit – ismét Stephen Greenblatt terminusát alkalmazva – „a társadalmi energia körforgásaként” (*circulation of social energy*) azonosíthatnánk.⁴⁷ Ajándékok (ez lehet vers vagy verseskötet is!), szuvenírek, lakomai kellékek, gyaloghintók és más luxuscikkek, sőt olykor pénz is, továbbá szép lányok és szép fiúk, de ugyanígy szavak, gondolatok, történetek (ezeknél a versek szövege megintcsak szóba jöhet!), információk, híresztelések, dicsőítések, rágalmak, vagy éppen csókok, szeretkezések és más fizikai aktusok, nemi és társadalmi szerepek, barátságok, szerelmi viszonyok, és minden más, ami égen s földön – Rómában, Veronában, Bithyniában – elképzelhető.⁴⁸ Ennek a véget nem érő, körkörös permutációs folyamatnak a „lebonyolításában”, nyílt vagy titkolt szándékkal, a catullusi költemények maguk is részt vesznek, miközben az általuk bemutatott, illetve performált tranzakcióknak nemcsak reprezentánsai és médiumai, hanem a tárgyai is, amennyiben ők maguk is értékelhetők, elküldhetők, ellophatók, kisajátíthatók stb., amely aktusokról természetesen ők maguk számolnak be, miközben persze a végrehajtásukban is közreműködnek. Ennél is komplexebbé teszi a helyzetet, hogy a költemények a fikció szintjén a legkülönbébb materiális formájukban vesznek részt ezekben a folyamatokban, hol születésük közben, hol a még alakítható, viasztáblára írt formájukban, hol már papiruszon, hol pedig kifejezetten publikált papirusztekercsen találkozunk velük, továbbá, mindettől nem függetlenül, hol szerzőjük hatalma alatt, hol már az alól – akarva vagy akaratlanul – kikerülve, megfelelő a publikálás az antik kéziratkultúra feltételei között kifejezetten fokozatosan lezajló, folyamatszerű eseményének.

Ez a tényező világossá teszi, hogy a verseken kívüli és belüli világ között egyáltalán nem lehet olyan könnyen meghúzni a határt, hiszen a versek a társadalmi körforgás részeseként – alanyaként, tárgyaként és médiumaként – mutatják fel magukat, miközben az egyes

⁴⁷ Vö. GREENBLATT 1996 [1988]. A kifejezést az „áramlás” kifejezéssel fordították magyarra; megítélésem szerint azonban a „körforgás” pontosabb fordítása a *circulation*-nek, és a greenblatti terminus konnotációinak is jobban megfelel.

⁴⁸ Vö. MAUSS 2000 [1923]: 201: „Rádásul nem kizárólag javak és vagyontárgyak, ingóságok és ingatlanok, gazdaságilag hasznos dolgok cserélődnek, hanem mindenekelőtt az udvariasság megnyilvánulásai, lakomák, rítusok, katonai szolgálattételek, asszonyok, gyerekek, táncok, ünnepek és olyan vásárok, amelyeknek csupán egy mozzanata az üzletkötés, a javak körforgása pedig csupán egyik eleme a jóval általánosabb és jóval tartósabb szerződés-kötésnek.” Mauss nevezetes ajándék-tanulmánya – amely a közösséget fenntartó ajándékcseré elméletének alapvető antropológiai leírása – megfelelő modellt szolgáltathat(na) Catullus költészetének egy olyan szellemű tárgyalásához, amely a catullusi poétika egészét a költeményekben bemutatott, illetve általuk végrehajtott valóságos, valóságosnak beállított illetve textuális cserefolyamatokból kiindulva értelmezi. Egy ilyen interpretáció lehetőségéhez vö. STROUP 2010: 66–100.

költemények között létrejövő kapcsolatok, melyek értelmezhetőek az intertextualitás horizontján is, ugyanakkor az itt felvázolt társadalmi körforgás analógiájára is elképzelhetők, nem feltétlenül egyazon materiális/textuális téren belül zajlanak le. A publikált papirusztekercs – márpedig a *carm.* 1 ilyenként inszenírozza számunkra a *Catulli Veronensis Liber* egészét, a kortárs olvasók számára valószínűleg csak a polymetrikus versek *libelluát* – természetesen konstituál egy materiális teret, amelyben a különféle költemények közösen helyezkednek el, ám mivel megannyiszor inszenírozzák publikálás előtti konstitúcióikat, s helyezik el egymást egy magukétól különböző virtuális vagy valóságos térben, így aztán a könyv belső tere is fragmentálódik, aminek a bekövetkezte persze minden esetben olvasási stratégia függvénye is.⁴⁹

A kint/bent ellentétpár, illetve a „külső” és „belső” terek közti ellentét állandó felépítése és lebontása egyik legfontosabb diszkurzív alapelve ennek a permutációk és cirkulációk meghatározta világnak. Az itt jellemzett közegben minden kézzel fogható és kézzel nem fogható mozgásban van, amiből az következik, hogy a szereplők legfőbb célja, hogy ezt a körforgást a saját javukra fordítsák, ami nem a felhalmozás vágyával, hanem az előnyös pozíció megszerzésének vágyával egyenértékű – ami majdnem lehetetlen akkor, ha a társadalmi pozíciók és szerepek maguk is állandó ártértékelés és eltulajdonítás tárgyai. Ezen a ponton kerül játékba az *urbanitas* fent jellemzett, a definiálhatatlanságon alapuló diszkurzív stratégiája, amely elvileg éppen arra teremt lehetőséget a „játékosok” számára, hogy magukhoz ragadják ennek az elméletileg persze uralhatatlan körforgásnak az irányítását, és minden folyamatot a maguk javára fordítsanak, méghozzá abban az értelemben, hogy lehetőleg körön belülínek – tehát az *urbanus*, *elegans*, *facetus* stb. jelzőkkel meghatározott modell autentikus képviselőjének –, s ne körön kívülínek tűnjének. Hogy ez a stratégia mennyire lehet sikeres, arra hamarosan visszatérünk, ám előbb maradjunk a térbeliség kérdésénél, ti. annál, hogy a társadalmi értelemben vett kint/bent ellentétpár milyen térbeli sémák felépítésében (és lebontásában) játszik szerepet a catullusi *urbanitas*-költemények világában. A kint/bent ellentéte ugyanis nemcsak ebben a metaforikus értelemben, a ’társadalmi tér’ vonatkozásában jelenik meg, s nem is csak a szöveg materialítása által konstituált, eltérő vagy megegyező ’textuális terek’ értelmében, hanem – mindezzel szövevényes (analogikus, metaforikus, interpretatív) összefüggésben – a kinti és benti világ megalkotását a ’fizikai térbe’ vetítve is. A fizikai térre vonatkozó két ellentéppárról, illetve ezek problematizálásáról érdemes ezzel összefüggésben beszélni.

Az egyik a kint/bent ellentétpárnak az a komédiaszínpadra visszavezethető megvalósulása, miszerint mindaz, amit bent a házban történik, a nézők számára közvetlenül

⁴⁹ A papirusztekercs („könyv”) médiuma által teremtetett virtuális térhez lásd Catullus kiváló elemzőjének Martialisról szóló értelmezését: FITZGERALD 2007: 68–105.

nem látható, ellenben állandóan értesülünk róla azáltal, hogy a szereplők a ház előtt állnak, és előadják a maguk verzióját az odabent történekekről, ezzel persze ki is szolgáltatva a nézőt a szereplők valóságértelmezésének.⁵⁰ Különösen fontos kiemelni, hogy itt nem egészen a publikus/privát ellentétpárnak a fizikai térbe vetítéséről van szó, amennyiben az ügyek, melyekről a szereplők beszélnek, az esetek jó részében nem „közügyek”, továbbá a ház előtti tér, ahol állnak, a komédia fiktív valóságán belül nem a hivatalos, politikai, polgári értelemben vett nyilvánosság színtere, jóllehet – ha felszámoljuk a színpadi fikciót – itt mégis a nyilvános szférában elhangzó megszólalásokról van szó. A komédiaszínpadtá mint képletet összetett viszonyban áll tehát a magán- és nyilvános szféra ellentétpárjával, és ez az összetett viszony – mint látni fogjuk – konstitutív lesz arra nézve, ahogyan Catullus költeményeinek egyszerre „publikus” és „privát” hangja megformálódik. Ezek a versek egyszerre állnak kint és bent, illetve privát és publikus határán, ami nyilvánvalóan ismét szoros összefüggésben áll az írott médium publicitásának komplikált szerkezetével, különös tekintettel arra, hogy – mint fentebb jeleztem – a vonatkozó költemények a „publikált” textuális térben mintegy színre viszik saját korábbi kommunikációs aktusait, felmutatván azokat a kommunikációs ügyleteket, amelyek az immár nyilvános irodalmi kommunikáció konstitúciójában döntő szerepet játszanak. Megannyiszor érezheti e költemények olvasója magát magánbeszélgetések kihallgatójának, avagy nem az ő szemének szánt íráskor olvasójának, nemcsak az egyes darabokat külön-külön tekintve, hanem a publikált *libellus*ban is, hiszen ez utóbbi is azt állítja magáról a *carm.* 1 mint bevezető költemény segítségével, hogy nem más, mint a költő ajándéka Cornelius Nepos számára.

A másik ellentétpár szorosan kapcsolódik az *urbanitas* konkrét fogalmához, jelesül az *urbanus* jelző használatáról, és ellentétéről, a *rusticus*ról van szó. Város és vidék komédiabeli oppozíciójáról, illetve ennek a római társadalmi térre való alkalmazhatóságáról vagy éppen alkalmazhatatlanságáról már esett szó Plautus és Cicero kapcsán. Annak ellenére, hogy a jelzett okokból kifolyólag a metaforikusan értett *urbanitas* nem kapcsolható össze problémátlanul Róma városának fizikai terével, sem Cicero, sem Catullus nem hagyták kiaknázatlanul a római városi térrel való asszociáció lehetőségét, mintha a város terében magában rejlene valami *urbanitas*, ami hatással van azokra, akik ott élnek, illetve akik megfelelően – és megint érdemes a „megfelelően” definiálhatatlanságára figyelni! – azonosulnak a hely szellemével. A római városi tér valamiképp az *urbanitas* színhelyévé válhat Catullus megfelelő költeményeiben is, melyek eközben abban is jeleskednek, hogy valamiképp bele is írják magukat a város fizikai terébe, ezzel visszabontva az *urbanitas* metaforikus jelentését a szó szerinti síkra, illetve megteremtve az

⁵⁰ Különösen látványosan szerveződik meg ez a képlet a *carm.* 10-ben, amelyhez lásd disszertációm második fejezetét.

általuk megképzett, bejárt, közvetített társadalmi és textuális térnek a megfelelőjét a városi térben. Ezek a terek a versek diskurzusában kölcsönösen alakítják, metaforizálják és értelmezik át egymást, „kint” és „bent” viszonyát ismételten rekonfigurálva.

Néhány bekezdéssel foljebb fölmerült a kérdés: milyen mértékig lehet sikeres a catullusi *urbanitas*-nak az a stratégiája, amely mindig a beszélőt magát akarja „belül” tartani az *urbanitas* körén, és ezzel párhuzamosan a megszólítottat vagy komolyan, vagy tréfásan kirekeszteni ugyanebből a körből. Azt hiszem, mindazok után, amit idáig az *urbanitas*-versek diszkurzív működéséről felvázoltam, rendszerszerűen is adódik az a válasz, amely amúgy az egyes költemények részletes elemzése révén is hamar megmutatkozik: mindannyiszor rajtakapható a catullusi versek beszélője is, hogy saját megnyilatkozásával éppen maga írja ki magát abból a normarendszerből, amelyet éppen a másikon számonkér, vagy amelynek megsértésével a másikat invektív versében vádolja. Rajtakapható az *urbanitas* elveinek definiálhatatlansága miatt, hiszen ezen elvek agresszív számon kérése nem feltétlenül tűnik igazán *urbanus* viselkedésnek; rajtakapható az állandó permutáció és körforgás miatt, amelynek minden – legyen materiális vagy immateriális természetű – a tárgyává válik; s az ettől függetleníthetetlen térszerkezet miatt, amelyben nincsen egyetlen stabil pont sem, s amelyben minden – a társadalmi, textuális és fizikai térben elfoglalt – pozíció azonnal megingathatóvá válik, s folytonos felcserélődéssel fenyeget a „bent” és a „kint” opozíciója is. Az *urbanitas* képviselőének igényével fellépő hang, ennek a kulturális szerkezetnek az ironikus és dekonstruktív természete folytán, bármely pillanatban az *inurbanitas*, *rusticitas* pozíciójába képes beleírni önmagát.

3. Az ajtó: az *urbanitas* archeológiája (*carm.* 67)

Plautus *Trinummus* c. komédiájában Megaronides, aki épp az inént bizonyosodott meg róla, hogy barátjáról, Calliclesről rágalmakat terjesztettek, melyeknek ő is felült, így nyilatkozik:

*nihil est profecto stultius neque stolidius
neque mendaciloquius neque argutum magis,
neque confidentiloquius neque peiurius,
quam urbani assidui cives, quos scurras vocant.
atque egomet me adeo cum illis una ibidem trabo,
qui illorum verbis falsis acceptor fui,
qui omnia se simulant scire neque quicquam sciunt.
quod quisque in animo habet aut habiturum sciunt,
sciunt id quod in aurem rex reginae dixerit,
sciunt quod Inno fabulatast cum Iove;
quae neque futura neque sunt, tamen illi sciunt.*

*falcon an vero laudent, culpent quem velint,
non flocci faciunt, dum illud quod lubeat sciant.*

Bizony nincs senki oktalanabb, sem ostobább,
sem hazudozóbb, sem körmönfontabb, sem pedig
ki szemtelenebbül szól, hamisabban esküszik,
mint az a városban őgyelgő sok ficsúr.

Most már magamat is sorsukba csaphatom,
mert elfogadtam becstelen beszédüket.
Teszik, hogy tudnak mindent, ám tudatlanok.
tudják, mit tervezel s mit fogsz tervezni majd,
tudják, a király felesége fülébe mit sugott,
tudják, hogy Juno Jupiterrel miről cseveg,
még arról is tudnak, mi nincs, s nem lesz soha,
vaktában dicsérik, becsmérlik az embereket,
fütyülnek rájuk, fontos, hogy mindent tudjanak.

(PLAUT. *Trin.* 199–211, ford. DEVECSERI Gábor⁵¹)

Az *urbanus scurra*, a 'városi ficsúr' e karikaturisztikus leírás szerint megélhetését abból teremti elő, hogy különféle értesüléseket ferdít el, talál ki és terjeszt, illetve különféle személyeket dicsér vagy szidalmaz, igény szerint: a *fama* terjesztője tehát – ugyanez a monológ a későbbiekben kétszer is *famigerator*nak nevezi –, aki a megfelelően előállított híresztelést értékesíti az értesülések társadalmi piacán.⁵² A *scurra* alakjához, úgy tűnik, teljes természetességgel kapcsolódik az *urbanus* jelző, a szónak nem metaforikus, de emphatikus értelmében. A cicerói *urbanitas*-fogalom felől visszatekintve a *scurra* személye természetesen nem *urbanus*: olyan verbális megnyilvánulások kapcsolódnak hozzá, amelyek messzemenően ellentétesek az *urbanitas*hoz kapcsolt követelményekkel.⁵³ A *maledictio* ugyanakkor, mint láttuk, a cicerói kontextusban nem áll távol ettől a képzetkörtől, csak éppen azt is lehet *urbanus* és *inurbanus* stílusban művelni. Ebből következően a *scurra* szellemessége voltaképp az *urbanitas* „ruszticizált” formája.⁵⁴

Catullus költészetében többféle módon figyelhetjük meg az *urbanitas* ruszticizálódását, amely magának az *urbanitas*nak a természetéből fakad: hogy ti. könnyen saját ellentétébe fordul át. Van azonban ennek a jelenségnek egy olyan dimenziója, amikor a versek maguk rusztikus,

⁵¹ A disszertációmban idézett Plautus-fordítások forrása: DEVECSERI 1977.

⁵² A városi *famigerator*ok egy másik perspektívában az epikus jós/*rates* alakjának komikus inverziójaként is felfoghatók („azt is tudják, ami nincs, illetve nem volt és nem lesz”), összefüggésben a *fama* tág jelentésmezőjével, amely a pletykától az (epikus) hagyományig a lehető legkülönbözőbb értékű információkat, illetve információszerzési mechanizmusokat magában foglalja. Az ötletért köszönet illeti Kozák Dánielt.

⁵³ Vö. Cíc. *De or.* 2, 239; 243.

⁵⁴ Lásd ehhez mindenképp a disszertációm harmadik fejezetében tárgyalt CAT. *carm.* 22-t, ahol Suffenus éppen *urbanitas* és *rusticitas* határán helyezkedik el (*urbanus*, amikor ír, de *rusticus*, amikor a verseit olvassuk), s a *scurra* megjelölés épp ennek az oppozíciónak az összefüggésében jelenik meg, voltaképp a kettő határmezsgyéjén.

pontosabban provinciális térbe kerülnek, nevezetesen abba az észak-itáliai (Gallia Transpadana) milióbe, ahonnan a költő életrajzi értelemben is származik. Ennek a miliónek a megjelenítése (már a polimetrikus versek között is, különös tekintettel a *carm.* 17-re, de főképp az ún. elégikus *libellus*ban) tisztán poétikai értelemben arra biztosít lehetőséget Catullusnak, hogy kallimachosi mintára megalkossa a lokális szokások és hagyományok poétizálásának – illetve költői újateremtésének – latin verzióját: miközben tehát észak-itáliai diskurzusokként szólalnak meg, a kifinomult alexandriai poétika céljait szolgálják.⁵⁵ Mindeközben azonban arra is lehetőséget teremtenek, hogy a nagyvároshoz kötött *urbanitas* provinciális kontextusba vetített változatát mutassák fel. Amikor az alábbiakban a *carm.* 67 részleges elemzése révén a catullusi *urbanus* hang rusztikus-provinciális megfelelőjének nyomába eredünk, természetesen ismét paradox alakzattal lesz dolgunk. Az *urbanus* költői hang provincializált változata egyfelől természetesen az *urbanitas* ellenképét mutatja fel, másfelől azonban az *urbanitas* „archeológiája” is leolvasható róla, amennyiben igen plasztikusan világossá teszi, hogy az *urbanus* mintákat számonkérő *persona* sem eleve adott, hanem valahogyan és valahol meg kellett képződnie. Ha a plautusi *Trinummus* idézett részletének fogalmaival operálunk, a *carm.* 67 egy *urbanus scurra* – azaz, jelen esetben: kisvárosi *famigator* – hangjának konstitúciójáról szól, s az elemzésemből reményeim szerint az is kiderül, hogy a catullusi *urbanitas* „helyének” megképződéséről is.⁵⁶

Mi történik tehát ebben a versben? Ha élő előadásként képzeljük el – Marilyn Skinner szerint e vers szövegét, természetesen nem egyetlenként a catullusi corpusból, eleve egyfajta *performance script*nek, költői előadások szövegének szánta szerzője –,⁵⁷ egy provinciális férfi és egy hasonlóképp provinciális ajtó párbeszédét látjuk-halljuk. A jelenet felidézzi a *paruklausithyron* műfaji hagyományát, a szeretett nő bezárt ajtaja előtt várakozó, elkeseredett szerelmes toposzát, melynek gyökerei Aristophanésig nyúlnak vissza, és amely a Catullustól sem függetlenül kialakuló római szerelmi elégiaiban fogja kibontakoztatni a benne megbújó poétikai lehetőségeket. Itt azonban minden, még szóba kerülő rokonság ellenére – amely nemcsak a szituáció és a disztichonos forma azonosságából fakad – alapvetően másról van szó. A férfi láthatólag nem bebocsátásra vár, nem beljebb szeretne kerülni, s így az ajtó messze nem akadályként tűnik fel, sokkal inkább egy olyan médiumként, amely a kinti és a benti világ között közvetít, s amely, mint „olvasható” médium, az allegorikus szinten kifaggathatóvá válik éppen

⁵⁵ Az elégikus *libellus* költői projektjének kallimachosi hátteréről lásd SKINNER 2003: 29 skk; a helyi szokások és tradíciók újrafelfedezésének kallimachosi áthallásaihoz vö. DENCH 2005: 284, 328. A *CAT. carm.* 67 maga is kallimachosi manírban íródott, a Bereniké hajfűrtjéről szóló költemény (*carm.* 66, Kallimachos-fordítás) provinciális párversét megalkotva: vö. SYNDIKUS 2001 (II): 227; SKINNER 2003: 29 skk.

⁵⁶ Az alábbi elemzés sokat köszönhet WRAY 2001: 139–143 értelmezésének, aki, Catullus költészetének egészét a mediterrán férfiagresszió kontextusában vizsgálva, a *carm.* 67-et az invetív hang megszületésének „helyeként” olvassa.

⁵⁷ SKINNER 2003: 45.

azokat a normasértéseket illetően, amelyeknek – elhelyezkedésénél fogva – a küszöbbel együtt szemtanúja, illetve, felszámolva az allegóriát, üres, „írható” médiumként tetszőlegesen ruházható fel különféle jelekkel, szimbólumokkal, narratívákkal, természetesen ugyanezen normasértések összefüggésében.

A versben beszélő férfi a ceremóniális üdvözlés után valóban faggatni kezdi a sokat látott objektumot (*carm.* 67, 1–8):⁵⁸

*O dulci iocunda viro, iocunda parenti,
salve, teque bona Iuppiter auctet ope,
ianua, quam Balbo dicunt servisse benigne
olim, cum sedes ipse senex tenuit,
quamque ferunt rursus nato servisse maligne,
postquam es porrecto pacta marita sene.
dic agedum nobis, quare mutata feraris
in dominum veterem deservisse fidem.*

Ó, te ki oly kedves vagy a férjnek is, és az apának
Szentén, üdvözlégy, Juppiter áldjon ezért,
házkapu; mondja a hír: Balbust szolgáltad igyekvőn,
míg az öreg maga volt ebben a házban az úr;
s mondja a hír: a fiát szolgálod már nemigyekvőn,
mert az öreg kiterült, s házasok ajtaja vagy.
Rajta, közöld, mért mondja a hír, hogy megváltoztál
s nem vagy olyan hű, mint hajdan, a gazda iránt.

Az ajtó „olvasása”, mint a kiemelt kifejezések is mutatják, az információk hitelességének vagy hiteltelenségének problémája iránti érzékenységgel kapcsolódik össze: miközben a megsemmisített/szemiotizált ajtó elvileg jó lehetőséget nyújt arra, hogy teszteljük bizonyos értesülések hitelességét, ha egyszer ezek az értesülések éppen arra vonatkoznak, hogy ő – mint a megfelelő komédiabeli szituációk bizalmas értesülésekkel rendelkező, avagy ilyeneket kitaláló házi rabszolgái – mennyire hűségesen vagy kevésbé hűségesen szolgálja a gazdáját, s a kérdések, melyeket felteszünk neki, éppen ennek megtudakolását célozzák (márpedig igen), akkor azok az információk, melyekre tőle számíthatunk, ugyanabba a „bizonytalan értesülés” kategóriába fognak esni, mint azok, amelyekkel eleve rendelkezünk. Sőt, semmi nem szól az ellen, hogy az eredeti hírek forrását is ne egy hasonló ajtónál, vagy akár épp ennél az ajtónál keressük. Ebben a pillanatban a hiteles információk beszerzésének esélye elvész, s az ajtó a pletyka (*fama*) – a magánügyeket indiszkrét módon, bizonytalan hitelességgel kitergető, állandóan változó

⁵⁸ Catullus verseit itt és a továbbiakban EISENHUT 1983 kiadása alapján idézem; a magyar fordítások Devecseri Gábertól valók, ezek forrása: DEVECSERI 1967.

tartalommal bíró értesülések – keletkezésének és terjesztésének eminens színhelyévé válik. Az ajtó, e szolgai és feminin (természetesen grammatikailag is nőnemű) objektum faggatása ugyanakkor visszahat a faggató személyére is, akit e tevékenység feltárása könnyen megfoszt társadalmi értelemben vett férfiasságától, amennyiben egy indiszkrét, önmagán uralkodni képtelen, locsogó-fecsegő – a rómaiaknál evidensen: nőnemű – pozícióba helyezi.⁵⁹

A továbbiakban az ajtó azt bizonygatja, hogy noha minden bűnt rákennek, valójában tökéletesen ártatlan: ám ezt maguk a kérésre sorjában előadott, kusza információk cáfolják, hiszen ha mást nem is, de a bizalmas információk kitergetését – avagy az alaptalan rágalmazást – már ezekkel a megszólalásaival elköveti. A friss férj apja által a menyasszonytól előzetesen elvett szüzességről, házasságtörésekről, színlelt terhességről s hasonlókról számol be, de úgy, hogy egyáltalán nem könnyen követhető, hogy a különféle híresztelések éppen kire vonatkoznak, illetve az említett rokonsági viszonyok nem egykönnyen feleltethetők meg a kérdező és a válaszoló megszólalásokban emlegetett személyeknek. Miközben a kutatók óriási erőfeszítésekkel igyekeztek filológiai értelemben „rendet teremteni” a költeményben,⁶⁰ ezenközben többségük mintha szem elől tévesztette volna, hogy a *carm.* 67 éppen a pletyka félrehallható, félreérthető, zűrzavaros, s épp emiatt folyton félre is értett, másvalakire vonatkoztatott, metamorfikus természetét viszi színre. Az ajtó maga is tisztában van értesülési bizonytalan státuszával (37–40):

*dixerit hic aliquid: "quid? tu istaec, ianna, nosti,
cui numquam domini limine abesse licet
nec populum auscultare, sed hic suffixa tigillo
tantum operire soles aut aperire domum?"*

Kérdezi tán valaki: „S mindezt honnan tudod, ajtó?
hisz meg sem moccansz, állsz az urad küszöbén,
nem szabad elmenned, sose hallod a nép fecsegését,
deszka szorít, s e lakot csak kinyitod, becsukod.”

A több értelemben is határsértő megnyilvánulások tökéletesen megfelelnek az ajtó eleve határsértő – mert határt képviselő, határt jelölő – karakterének: miközben éppen a társadalmi rendet védi a privát és a publikus elválasztásával, ez az elválasztás maga is egyfajta határsértésként funkcionál, hiszen mind a publikus, mind a privát világ rendjét megsérti azzal, hogy kölcsönösen összenyitja őket, vagy éppen elzárja őket egymástól (*operire ... aut aperire*).⁶¹

⁵⁹ A vers *gender*-alapú olvasatához vö. WRAY 2001: 141–142.

⁶⁰ Vö. SYNDIKUS 2001 (II): 231 skk.

⁶¹ Erdemes idézni Georg Simmel megvilágító erejű fejtegetéseit a (híddal szembeállított) ajtóról, amelynek „beszédes” mivoltát is általánosabb összefüggésbe helyezi: „Azáltal, hogy az ajtó egyúttal a kapocs szerepét tölti be az ember tere és minden más között, ami ezen kívül létezik, megszünteti a kint és bent különválását. Éppen azért, mert kinyitható, zártsága egy nagyobb elzártág érzését nyújtja minden e téren kívüli túldallal szemben, mint a

Nem véletlen, hogy a menyasszonyt – a római kultúrában is – át kell emelni a küszöbön: a küszöb a mágikus felfogás szerint olyan erők lakhelye, amelyek fenyegetést jelentenek a házasság sikerességére – pl. az asszony termékenységére – nézve. Nem véletlen az sem, hogy az ajtó azt állítja: az emberek normasértéseket tulajdonítanak neki, hisz versbeli faggatója is tőle eredezteti a különféle bizonytalan igazságértékű, szexuális normasértésekről szóló értesüléseket, amelyeket persze az ajtó megszemélyesített énje vígan el is beszél.

Éppen az ajtó-költemény példáján figyelhető meg legplasztikusabban az, miképpen képződik meg az írás köztes, átmeneti tere, illetve az a magán- és köztér határán álló áteresztő közeg, amelynek értelmezése oly fontos lesz az *urbanitas* konstitúciója szempontjából. Pierre Bourdieu *A gyakorlat elméletének vázlat*a részét képező etnológiai tanulmányban a kabil házat vizsgálva a következőképp jellemzi a küszöb funkcióját: „Nem érthetnénk meg e rendszerben a küszöb szimbolikus súlyát és értékét, ha nem vennénk észre, hogy mágikus határ szerepét onnan kapja, hogy egy logikai fordítás helye, és mint a két tér kötelező áthaladási és találkozási pontja, amelyet a társadalmilag elismert testmozgások és útvonalak határoznak meg, logikusan ez az a pont, ahol a világ átfordul.”⁶² A küszöb tehát az a médium, amely a külvilágot átfordítja a ház belvilágába, amely megszűri, átértelmezi, sőt átértékeli mindazt, ami (és aki) a külvilágból a ház magánterébe beszivárog, és fordítva: a küszöb az a médium, amelyen át a privát világ a külvilág számára megmutatkozik, amelyen át a magánvilágból a ház lakói és a házból származó materiális és immateriális javak kiáramlanak, és amelyen át, konkrét és szimbolikus értelemben, a ház a külvilággal kommunikációba kerül. A küszöb médiumában jön létre a külvilág képe a bentiek számára, és a ház belvilágának képe a kintiek számára. A küszöb, illetve az ajtó mintha a legelemibb szinten, a publikus és privát területet elválasztó, ugyanakkor össze is kapcsoló médiumként a lehető legplasztikusabb szimbolikus leképezése lenne annak, amit a modern szociológia *interface*-nek nevez: „Az *interface*-ek jellemzően olyan pontokon jönnek létre, ahol eltérő, és gyakran egymással konfliktusban álló életvilágok vagy társadalmi mezők érintkeznek, vagyis konkrétan olyan társadalmi helyzetekben vagy küzdőtereken, ahol az interakciók különféle társadalmi, értékbeli és kognitív pozíciók áthidalására, összehétközésére, elválasztására vagy versenyztetésére irányulnak.”⁶³ Arról is olvashatunk ugyanebben a munkában, hogy az *interface* fogalmát azokban az esetekben érdemes alkalmazni, amikor azt vizsgáljuk, hogy „a

puszta tagolatlan fal. *Ez néma, de az ajtó beszél*. [...] Az ajtó ezáltal azon határpont képévé válik, amelyen az ember voltaképpen állandóan áll vagy állhat. A végleges egységet, amelybe a végtelen tér nekünk szánt részét foglaltuk, ismét összeköti az utóbbival, általa érintkezik egymással a behatárolt és a végtelen, de nem egy választófal élettelen mértani alakjában, hanem a tartós kölcsönhatás lehetőségeként [...]” (SIMMEL 2007 [1909] 33, *Kiemelés tőlem – TA*)
⁶² BOURDIEU 2009 [1972]: 75. Catullus költészetének antropológiai összehasonlításban való olvasatához (a 20. századi Andalúziából származó etnográfiai anyaggal) lásd WRAY 2001: 129 skk; ennyiben vállalkozásom nem példa nélkül való.
⁶³ LONG 2001: 65.

társadalmi érdekekben, a kulturális értelmezésben, a tudásban és a hatalomban fennálló diszkrepanciák miképpen közvetítődnék, illetve állandósulnak vagy transzformálódnak azokon a kritikus pontokon, ahol a kapcsolódásra vagy a konfrontációra sor kerül.”⁶⁴ A catullusi *carm.* 67 esetében éppen egy ilyen *interface* megismerésére, illetve megteremtésére kerül sor.

És ez az *interface* az, amely általánosabb értelemben is a catullusi *urbanitas* „helyeként” azonosítható: itt válik lehetővé, hogy azok a kulturális fordítási, átváltási műveletek megtörténjenek, amelyek a catullusi költői szövegeket a társadalmi javak körforgásának „átváltóhelyeivé” teszik: a szimbolikus javak cseréje, átváltása, beárazása ezeken a textuális áteresztő pontokon történik. Ha a társadalmi körforgáshoz kapcsolódó verseket a *carm.* 67-beli ajtó analógiájára képzeljük el, akkor egyszerre az is világossá válik, hogy e versek szövege, mint textuális *interface*, nemcsak lehetővé teszi a „társadalmi energia körforgását”, hanem egyszersmind azt is biztosítja, hogy róluk – mint *tabelláról* – ezek az átváltási műveletek leolvashatóak legyenek.⁶⁵ A catullusi szövegek mint írható és olvasható ajtók/viasztáblák egy olyan római virtuális nyilvánosság megteremtésében játszanak szerepet, amelyben az általuk – mint *famigeratorok* által – közvetített információk maguk is részévé válnak a szimbolikus javak azon körforgásának, amely éppen a bennük végbemenő átváltási és fordítási műveletek segítségével jön létre. Ennyiben a *carm.* 67 nemcsak az *urbanitas* provinciális geneziséként, hanem egyszersmind antropológiai értelemben vett archeológiájaként is olvasható.

4. Az *urbanitas* és a szimbolikus javak körforgása (*carm.* 12)

Pierre Bourdieu a szimbolikus javak gazdasága kapcsán fekteti le azt a látszólag paradox alapelvet, miszerint ennek feltételei között „a társadalmi ágenseknek az »érdekmentesség« lesz az érdekük”.⁶⁶ Ez arra utal, hogy a szimbolikus javak cseréje során, melynek során az ágensek öntudatlanul is a saját szimbolikus tőkéjüket igyekeznek növelni, a leghatározottabban el szokás zárközni az átadott javak gazdasági, kereskedelmi értékének kiszámításától. Az ajándék a viszontajándékban nyeri el értelmét, ám ennek – mint Bourdieu hangsúlyozza – szükségszerű velejárója az eltelt idő, minthogy az azonnal, vagy nagyon kevés idő elteltével viszonzott ajándék nem ajándék. A diszpozíciók által vezérelt cselekvések célra irányulnak, ugyanakkor nem e cél elérése érdekében történnek: nem azért adok ajándékot, hogy még nagyobb viszontajándékot kapjak, hanem azért, mert ajándékot illik adnom, amihez hozzátartozik, hogy

⁶⁴ Uo. 50.

⁶⁵ Az ajtó másutt (*carm.* 32, 5) *tabellaként* szerepel, amely ugyanakkor 'viasztábla' értelemben is használatos (lásd *carm.* 50, 2). Ennélfogva az ajtó és viasztábla közötti asszociáció természetes a catullusi kontextusban.

⁶⁶ BOURDIEU 2002 [1994]: 148.

nem várok viszonzást, illetve nem számolom ki a gazdasági csereértékét vagy kereskedelmi értékét, hanem kizárólag a szimbolikus értékkel foglalkozom. A szimbolikus cserék ágensei abban érdekeltek, hogy „érdekmentesek” legyenek tehát, ez működteti ezt az ökonómiai modellel sok szempontból ellentétesen működő körforgást.⁶⁷

A *carm.* 12-ben Catullus mintha éppen a szimbolikus javak gazdaságának etikáját kérné számon Asiniuson, amikor megvádolja egy kendő ellopásával, melyet ajándékba kapott a máshol is jó barátként emlegetett Fabullustól és Veraniustól:

*Marrucine Asini, manu sinistra
non belle uteris: in ioco atque vino:
tollis lintea neglegentiorum.
hoc salsum esse putas? fugit te, inepte:
quamvis sordida res et imvoluta est.
non credis mihi? crede Pollioni
fratri, qui tua furta vel talento
mutari velit: est enim leporem
disertus puer ac faciaturum.
quare aut hendecasyllabos trecentos
expecta aut mihi lintheum remitte,
quod me non movet aestimatione,
verum est mnemosynum mei sodalis.
nam sudaria Saetaba ex Hiberis
miserunt mihi muneri Fabullus
et Veranius: haec amem necesse est
ut Veraniolum meum et Fabullum.*

Marrucinus Asinius, be csúnya
balkezed van! A víg borozgatóknak
kendőit cseni el, ha félrenéznek.
Jó élcnek hiszed ezt? te bamba, tévedsz:
ízetlen dolog és alávalóság.
Nem hiszed? Ha nekem nem, itt a bátyád,
Pollio, neki higgy: fizetne teljes
egy talentumot is, hogy elfeledjék
tolvajlásaid; ő derék ivótárs,
tréfához, csevegéshez ért. Ezért hát
sokszáz hendecasyllabusra számíts,
vagy küldd vissza a keszkenőm azonnal;
vágyom rá, nem amért nagy érték,
ám emlék szeretett barátaimtól.

⁶⁷ Mindehhez természetesen vö. még MAUSS 2002 [1923], kül. 205–223 (viszonzási kötelezettség).

Mert kendőket adott nekem Fabullus
 és Veraniusom, Hibériából
 küldötték: s ezeket szeretnem illik,
 mint Veraniusom s Fabullusocskám.

A szerepek első pillantásra egyértelműnek tűnnek, a szituáció problémátlan. A Catullus vers beszélője az *urbanitas* nevében beszél, a *language of social performance* több alapvető hívószavát is mozgósítva – ha a Krostenko által csokorba szedett jelzők alapján vizsgáljuk, akkor ezek közül közvetlenül vagy közvetve őt is jelen van: *bellus*, *salsus*, *venustus* (a fosztóképzős *invenusta* formájában); *lepidus* (a *lepos* főnév pl. gen. formájában); *facetus* (a *facetiae* főnév pl. gen. formájában), miközben a majdhogynem hasonlóan hangsúlyos *neglegens* sem elhanyagolandó. Ennek a világnak, mely itt a borozgatásban és tréfálkozásban meghatározott lakomával, valamint érdekmentes barátságokkal és a lakomákhoz és barátságokhoz is kapcsolódó ajándékokkal van azonosítva, s mellyel a Catullusi beszélő teljes mértékben azonosulni látszik, lenne a megsértője a didaktikus hangon kioktatott Marrucinus Asinius, aki a barátoktól kapott kendő lakoma közben való ellopásával mintegy megsértette az *urbanitas* törvényeit.⁶⁸ Nem jogi vétséget követett el, sugallja a beszélő, hiszen számára nem a kendő gazdasági értéke fontos, hanem etikai vétséget, amennyiben a kendőhöz érzelmi szálak fűzik: a barátai iránti szeretet a barátaira emlékeztető kendőre is kiterjed. (Sőt annak gyanúja is felmerülhet, hogy a kendő afféle szerelmi zálogként funkcionál, legalábbis a zsebkendőnek az újkori európai kultúrában meglévő szimbolikájából könnyedén erre következtethetnénk: „*Il fazzoletto! Il fazzoletto!*”⁶⁹) Ha Asinius nem szolgáltatja vissza az eltulajdonított tárgyat, számíton arra, hogy további invektív *hendecasyllabus*okat von a saját fejére, hasonlóakat ahhoz, mint amilyeneket most olvas. Ám ezt az egyértelmű oppozíción (*urbanus* vs. *inurbanus*) nyugvó szituációt kénytelenek vagyunk megbotlygatni.

Érdemes a több elemzőnek is feltűnő problémából, jelesül az emlegett fivér szerepéből kiindulni. Ezen a ponton a beszélő mintha nyílt önellentmondásba keveredne.⁷⁰ Egyrészt

⁶⁸ A költeménynek az *urbanitas* koncepciójából kiinduló olvasatahoz vö. FITZGERALD 1995: 93–97.

⁶⁹ Köszönet Ferenczi Attilának, hogy felhívta a figyelmem Verdi *Otello*jára mint lehetséges újkori párhuzamra. Egy 2007-es felvétel José Curával a nevezetes duettrol: <http://www.youtube.com/watch?v=ec0g_z0eYWw>. Kulcsár-Szabó Zoltán ezzel kapcsolatban *Az olvasás allegóriái* utolsó fejezetében elemzett „szalaglopásra” emlékeztetett (köszönet ezért is), vö. DE MAN 2006 [1979]: 323–349, éppen lopás, hazugság, fikció és textualitás topológiai összefüggésében.

⁷⁰ Vö. STROUP 2010: 72–78, itt 77–78. Stroup a *carm.* 12-t az ajándék (*munus*) antropológiája felől értelmezi, játéka hozva azt a lehetőséget is, miszerint a kendő esetében is afféle „textuális ajándékkal” van dolgunk, ami attraktív módon teszi továbbgondolhatóvá a lopás *hendecasyllabus*okkal való büntetését mint *remuneratiót*, különös tekintettel a *carm.* 12 és *carm.* 14 többszörös összecsengésére (utóbbihoz lásd *uo.* 78–82; vö. disszertációm harmadik fejezetével). Az ajándékcseré és a közös költői alkotás metaforikus összetartozásához meggyőző a *carm.* 14-hez hasonlóan Calvust megidéző *carm.* 50-re való hivatkozás (*uo.* 76), ahol a költőtársak együttműködése mint *reddens mutua* – tehát textuális cserebere – kerül ábrázolásra (ráadásul a *carm.* 12-vel rokon szituációban: *iocus* és *vinum* közepette).

ugyanis azt állítja, hogy őt nem érdekli az ellopott tárgy anyagi értéke (*aestimatio*), másrészt azonban azzal is előhozakodik, hogy – az egyébként a késő köztársaságkori és Augustus-kori kulturális elit egyik vezető figurájaként ismert – Asinius Pollio, a „vádlott” fivére akár arra is kész, hogy pénzzel térítse meg az anyagi kár ellenértékét (*talento mutari velūt*), ugyanis (*enim*) egy, az *urbanitas*ban módfelett járatos fiatalember (*leporum disertus puer ac facietiarum*). A *mutari* mindenképpen kulcsszó: a *talentum* segítségével Pollio transzformálná, illetve átvértékelné fivére tettét: a lopott tárgyat áthelyezné a „pénzzel ki nem fejezhető” értékek köréből a „pénzzel kifejezhető” körébe. Ebben valódi ellentmondás rejlik: ha egyszer Catullust nem érdekli a lopott tárgy anyagi értéke, és ez szoros összefüggésben áll az általa hirdetett értékvilággal, akkor az anyagi kár pénzbeli megtérítésére irányuló szándék éppen hogy nem tekinthető a hirdetett értékvilágnak megfelelő, *urbanus* habitusnak. Sőt, sokkal inkább megmosolyogtató gyerekségnek tűnik Asinius Pollio próbálkozása, aki fölkeresi bátyja lakomai áldozatát, és felajánlja az anyagi kártalanítás lehetőségét, a családi becsület megőrzése érdekében. Vagy Catullus panaszkolta be nála a bátyját?

Ebben az esetben egy ahhoz kísértetiesen hasonló scénárióval lenne dolgunk, amelyet ismét csak Bourdieu ír le *A gyakorlat elméletének vázlatának* a becsületről és becsületérzésről szóló kabil etnológiai tanulmányában.⁷¹ A példa megértéséhez a szerző az *amabbul* fogalmának definícióját adja: „szégyenletes és arcátlan egyén, aki átlépi a jó kapcsolatokat biztosító illendőség határait, aki visszaél önkényes hatalmával és a jó modorral ellentétes cselekedeteket hajt végre”.⁷² Egy ilyen *amabbul* személy lerombolja a szomszédja kertjében álló falat, és átviszi magához a köveket, amelyekre a saját kertjében álló, javításra szoruló falhoz szüksége volt. Az áldozat, gazdag ember lévén, anyagilag egyáltalán nem érezte megkárosítva magát, így nem követelt elégtételt, különös tekintettel arra, hogy mindenki tudta: könnyen elégtételt vehetne, tehát a becsülete nem sérült, ráadásul egy *amabbul* a közvélemény szerint egyébként sem érdemes vitába keveredni. Az áldozat azonban mégiscsak felkereste a tettes fivérét, aki egy, a helyi hagyományokat kevésbé ismerő férfi volt (minthogy sok időt töltött Kabílián kívül), s ennek megfelelően egyszerűen elhatárolódott testvére tettétől, s anyagi kártérítést ajánlott fel. Az áldozat felháborodott a reakción: „Ó, Si M., kinek nézel te engem? Azt hiszed, hogy hajlandó lennék Si N.-nel vitatkozni néhány kőért? Azért jöttem el hozzád, mert tudom, hogy te bölcs vagy, és hogy veled tudok beszélni, te megértesz; nem azért jöttem, hogy megfizessék a köveket (itt fogadkozott minden szentekre és bizonygatta, hogy semmiféle kártérítést nem fogadna el). Mert amit Si N. tett, azt csak egy *amabbul* teheti meg, és én nem hozok a fejemre szégyent (*adbbabadlagh rubin*). [...] Nem teszed jól, hogy nem fogod testvéred pártját előttem, és

⁷¹ BOURDIEU 2009 [1972]: 17 skk.

⁷² *Uo.*

közben nem állsz készen arra, hogy megharagudjál rá és távozásom után számonkéréd rajta viselkedését, amit egyébként elvárok tőled (*Aghbala*).⁷³

Az itt felidézett kabil példával fennálló analógia minden különbség ellenére a Catullusi eset olyan vonásaira világít rá, amelyek nélkül könnyen elhomályosulnának. Mindenekelőtt a rokoni kapcsolatok jelentőségére: hisz máskülönben mi köze lenne a versben megidézett Polliónak az ügyhöz, ha nem a rokoni kapcsolat és a becsület között fennálló összefüggésről lenne szó? Si M. és Pollio is azért ajánlottak fel kártérítést, mert úgy érezték, az illendőség és a jó modor törvényeit áthágó fivérük jogtalan cselekedetét nekik kell jóvátenniük, s minthogy anyagi károkozásról van szó, természetesen anyagi kárpótlás formájában. A helyi hagyományoktól eltávolodott Si M. – mint kiderült – tévedett, ugyanis a problémát elhatárolódással és pénzzel gondolta megoldhatónak, ahelyett, hogy kifelé az azonosulás, befelé a szemrehányás rituáléit gyakorolta volna. Pollióról nem tudjuk meg, hogy a „sértett” szerint téved-e, de a tisztán és világosan kivethető ellentmondás mintha arra utalna, hogy igen: talán fiatal kora miatt (*puer*) nem ismervén a „törzsi tradíciókat”, nem megy bele abba a becsület problémája körül forgó rituáléba, amelyet így a sértettnek magának kell folytatnia, közvetlenül megszólítva az *amabul* Asiniust, akitől pedig még kevésbé várható, hogy a társadalmi rituálé implicit szabályai szerint reagáljon a kihívásra. Persze hiába ő a megszólított, természetesen nemcsak ő hallja a hozzá intézett szavakat, hanem a „közösség” szűkebb vagy szélesebb nyilvánossága is, amely előtt a „sértett” voltaképp elégtételt vesz a rajta elkövetett sértésért annak elkövetőjén.

Mindez árulkodó lehet a beszélő perspektívájára nézve is. Mintha az derülne ki belőle, hogy Catullus itt az *urbanus* világ normáit oly módon kéri számon, hogy ennek a világnak a normarendszerét – éppen azért, mert a jogi és az üzleti világ keretein kívül képzeli el – egyfajta archaikus becsületfelfogással rokonítja. Ami természetesen egyáltalán nem meglepő: egyrészt az *urbanitas* provinciális-tradicionális vonatkozásainál és a *convicium*mal való rokonságánál, másrészt az *iambos* műfaji gyökereinél járunk. A szidalmazó, vulgáris, támadó karakterű *iambos*-költészetben ugyanis, melynek megidézése oly gyakori Catullus polymetrikus verseiben, a költői *persona* éppen egy archaikus társadalom normarendszerét érvényesíti a megtámadott kigúnyolásával (mint Archilochos, Sémónidész), avagy magát helyezi a társadalmi normarendszeren kívül, mintegy annak áldozataként felütnetve magát (mint Hippónax).⁷⁴ Catullusnál igen gyakran annak lehetünk tanúi, hogy egy archaikus világ normáit védő invectív – a szó műfaji értelmében iambikus – hang válik egy olyan világszemlélet hordozójává és

⁷³ *Uo.* 19–20.

⁷⁴ Az *iambos*-költészet társadalmi hangjához, illetve az egyes *iambos*-költők e tekintetben vett különbségeihez lásd CAREY 2009.

képviselőjévé, amely saját magát éppenséggel inkább szembeállítja a tradicionális értékképzetekkel. Ez a hang természetesen nem hagyja érintetlenül a catullusi *urbanitast*, ellenkezőleg: éppen ennek köszönheti legalapvetőbb sajátsterüségét, paradox természetét, a számonkérhetetlen, elegancián és esztétizmuson nyugvó stílári és habituális minták vulgáris, türelmetlen, invektív számonkérését, amely könnyen azzal az eredménnyel járhat, hogy az invektív hangon megszólaló személy maga rekeszti ki magát a saját maga által felépített értékvilágból, az archilochosi modellt hippónaxiba fordítva át.⁷⁵

Amennyiben tehát érvényesítjük értelmezésünkben ennek a becsületbeli ügyeket a közösség nyilvánossága előtt elintéző, archaikus invektívának a logikáját, akkor Catullus nem azért nevezi az *urbanitas*-ban járatosnak Asinius öccsét, Asinius Polliót, mintha annak is gondolná. Ellenkezőleg: ha a kabil példával való összehasonlításnak vannak tanulságai, akkor legelső sorban éppen az, hogy a fivér nem kellően ismeri a „hagyományokat”. *Urbanus*-nak titulálása, ha innen nézzük, nyilvánvalóan stratégiai célokat szolgál, mintha a beszélő ezt sugallná, a támadással párhuzamosan mintegy össze is kacsintva áldozatával: „Nálad, *amabulum*, még az öcséd is tisztességesebb, akinek bár fogalma sincs az *urbanitas* szokásrendjéről – hisz képes pénzt ajánlani a kendőért cserébe, holott az nekem csakis baráti emlék mivoltában jelent akármit is! –, de legalább a családi becsületet védi!” Kérdés persze, hogy a családi becsület fogalma ér-e valamit ebben a kontextusban. Antropológiai értelemben illik ahhoz az invektív hanghoz, amelyet Catullus használ, ugyanakkor idegennek tűnik attól az ideológiától, amelyet éppen képvisel. Kizárólag az olvasón múlik, hogy olyan narratívát vetít-e az elhangzottak mögé, miszerint Catullus kereste fel Polliót – ez esetben saját maga viselkedik alkalmatlan módon, a családi becsület tradicionális eszméjét belerángatva az *urbanitas* elvei körül folyó diszkurzív küzdelmekbe –, avagy egy olyat, amely szerint az ifjú Pollio kereste meg a sértett, meglopott Catullust kártérítési ajánlatával – ebben az esetben önmagáról bizonyítja be, mennyire esetenül mozog az *urbanus* körökben, bár persze igyekezete, ha egy lesajnáló mosoly kíséretében is, de tiszteletre méltó. A választás természetesen az olvasót minősíti, az *urbanitas*-hoz való viszonyát, illetve azt, hogy mennyire veszi komolyan az itt megnyilatkozó költői *personát*, és mennyire fogadja el szavahihető forrásként.

De mi a helyzet ebben az esetben Asiniusszal magával? Miben áll az ő *amabulum* mivolta? Első olvasatra természetesen abban – mint erről már szó is volt –, hogy megsértette a szimbolikus javaknak az érdekmentesség elvén alapuló körforgását, amely az *urbanus* szemlélettel itt és másutt is szorosan összekapcsolódik. Konkrétan: eltulajdonította a Fabullus, Veranius és Catullus baráti kötelékét (*sodalitas*) materializáló kendőt, mely ráadásul földrajzilag

⁷⁵ Az *urbanitas* cenzori hangon való számonkérésének paradoxitásához a *carm.* 12-ben vö. FITZGERALD 1995: 95.

távol eső pontok között is összeköttetést teremt, s melynek a hellénizáló, esztétizáló szférához való kötődését itt görög szó, a latin irodalomban máshol elő nem forduló *mnemosynum* szimbolizálja: szuvenir,⁷⁶ mely Catullust a barátaira, illetve barátai hispaniai útjára emlékezteti, s mely az egész *sodalitas* belső nyilvánossága számára reprezentálja a köztük fennálló bensőséges baráti viszonyt. (Lásd még ehhez a „rokokó” atmoszférát megerősítő kicsinyítő képzőket!) Először is, ezt a vádat egyáltalán nem vagyunk kötelesek elhinni a catullusi *personának*. Éppen amikor a szellemeskedés és könnyedség apoteózisát olvassuk, egy bor és tréfa uralta *convivium*ról szóló beszámolót, s amikor természetesen adódik a feltételezés, hogy egy konvivialis használatra szánt költeménnyel van dolgunk, akkor miért ne gondolhatnánk, hogy nem valós sértelemről s ennek megfelelően nem is valós vádról van szó? Másodszor, ha a fiktív világon belül komolyan vesszük is a kendő elcsenésének megtörténtét, adódik a kérdés, mennyire állja meg helyét, hogy ez a tolvajlás „mocskos és minden bájat nélkülöző” (*sordida ... et invenusta*) cselekedet lenne?

Hiszen voltaképp nem mást tesz Asinius, mint huncut módon folytatja a szimbolikus javak cseréjét, nem engedi, hogy a kendő Catullusnál maradjon, és *mnemosynum*ként, a barátsággra emlékeztető jelként stabilizálja a szimbolikus viszonyokat, hanem, magához ragadva a kezdeményezést, továbbblendíti az *urbanitas*ba belekódolt körforgást. Érdekes felfigyelni a 3. sor *neglegentiorum* kifejezésére. A többes számban álló kifejezés – érdekes ez is, mert a beszélő amúgy egyes számban emlegeti magát, és nem tudunk arról, hogy másé is lenne a kendő! – kétféleképp érthető: vagy úgy, hogy Asinius épp akkor csente el a tárgyat, amikor Catullusék ’egy kissé nem figyeltek oda’, vagy pedig kvázi-terminusként, a *neglegens* ’hanyag, laza, könnyed’ értelmében, mely oldalágon szintén a *language of social performance* egyik jelzőjeként könyvelhető el. (A *neglegens* kapcsolódásáról az *urbanitas* ideológiájához bővebben lesz szó disszertációm második fejezetében, a 10. *carmen* kapcsán.) Azt sejteti ez az egybeesés, hogy a „véletlen” oda nem figyelés valójában strukturális mozzanata a lakomának, ahol még akár az is előfordulhat, hogy valaki egy kicsit nem figyel oda, valaki más meg – *horribile dictu* – egy kicsit ellopja a veritéktől a kendőjét. Különösen figyelemre méltó ezzel kapcsolatban a büntetés, amelyet Catullus kilátásba helyez, egyfajta szerződést körve az elkövetővel: „vagy készülj fel további háromszáz *hendecasyllabus*ra, vagy küldd vissza szépen a kendőt!” Ez a mozzanat mintha arra utalna, hogy Asinius nagyon is jól, *urbanitas*-konform módon gondolkodott: ha a mostani költeményre úgy gondolunk, mint amelynek ideális előadási helyszíne éppen egy baráti lakoma, akkor a „további háromszáz” verssor is lakomai invektíva lesz. Vagyis a kendő elcsenésével semmi mást nem tett, mint hozzájárult a szimbolikus cserék rendszerének fenntartásához, s

⁷⁶ A *mnemosynum*-ot szellemesen így fordítja FORDYCE 1961: 132 *ad loc.*

ezzel a catullusi költemények – e cserék médiumai és egyidejűleg speciális tárgyai – generálásához.⁷⁷ A „háromszáz hendecasyllabus” ugyanakkor éles ellentétben áll a catullusi kisköltészet esztétikájával, ahol a túl sok verssor éppenséggel a *rusticitas* bizonyítéka,⁷⁸ s ennyiben Asinius viselkedésével éppen azt éri el, hogy Catullus az *urbanitas*szal ellentétes textuális viselkedéssel fenyegetsen („ha nem adod vissza a kendőt, átmegyek *rusticnoba*”), s ezzel – a szó szoros értelmében – *kártya* magát az *urbanitas*ból.

Hogy ez a költemény milyen mátrixokba íródik bele a szimbolikus csere és a textuális materialitás összefüggérendszerében, arról disszertációm harmadik fejezetében – a *libellus* mint ajándék/méreg témájára íródott *carm.* 14 (a *carm.* 12 párverse) összefüggésében – lesz bővebben szó. Amit itt tovább szeretnék vezetni, az egy másik fonál: az *urbanitas* összefüggése földrajzi-etnikai struktúrákkal. A *carm.* 12 – és ez idáig nem került szóba – a megszólított *cognomen*t (Marrucinus, vocativusban: *Marrucine*) emeli ki a vers élére, s ezzel szabell származását hangsúlyozza.⁷⁹ Ez egyébként többé-kevésbé történetileg dokumentált tény: ha Marrucinus Asiniusról más források nem beszélnek is, Asinius Pollióról természetesen sok forrás áll rendelkezésünkre, s így származásáról is: az Asiniusok valóban a közép-itáliai Teatéből származtak, a marrucinusok legfontosabb városából, a fivérek dédapja, Herius Asinius a szövetséges háborúban harcolt a rómaiak ellen. A *duae patriae* koncepció, melynek jegyében az itáliai eredetű római elit fenntartotta és gyakran a névadással, illetve névhasználatl is jelezte kettős kötődését, jól láthatóan kiváló lehetőség az *urbanitas* kártyájának kijátszására. Tekintettel arra a tényre, hogy a marrucinusokat kifejezetten civilizálatlannak tartotta a római közgondolkodás, Catullus mintha azt sugallná, hogy Asinius vidékies háttere összefüggésben áll azzal, hogy képtelen a nagyvárosi elit íratlan viselkedési szabályait elsajátítani.⁸⁰ Mindeközben öccséről, Asinius Pollióról – akinek a származása természetesen ugyanez – ennek, legalábbis a felszínen, az ellenkezőjét sugallja, ami azonnal romba dönti ezt a logikát. (Más kérdés, hogy Asinius Pollio az irodalomtörténetileg tájékozott befogadó horizontján eleve sokkal jobb esélyekkel indul a szimbolikus pozíciókért folytatott küzdelemben, hiszen a későbbiekben bizonyítottan és garantáltan *urbanus* karriert csinált.) Szemben a hamarosan tárgyalandó 39. *carm*emmel, ebben a versben természetesen Catullus saját transzpadán háttere sem kerül említésre. Mindebből nyilvánvaló, hogy minden pillanatban az tekintendő *rusticus*nak, akit a költő éppen kipécézett, miközben mások *rusticitasa* – akár a megszólaló hang birtokosáé – ilyenkor fel sem merül. Ez az önleplező önkényesség tökéletesen illeszkedik a catullusi

⁷⁷ Vö. STROUP 2010: 77, aki a kendőlopást egyenesen költői lopásként („plágiumként”) értelmezi.

⁷⁸ Vö. CAT. *carm.* 22.

⁷⁹ Az Asiniusok származásához, illetve a versbeli Asinius Polliónak a történeti Asinius Pollióval való azonosításához lásd FORDYCE 1961: 128–129.

⁸⁰ Vö. DENCH 2005: 336.

urbanitas, és konkrétan a *carm.* 12 már feltárt dinamikájához, amelynek keretében minden szerep és pozíció bármely pillanatban destabilizálódhat. Mindez tökéletesen megfelel a római elit azon jól dokumentált szokásának, hogy politikai és társadalmi okokból hangsúlyozza itálikus eredetét, ám ugyanezt mások esetében akár az idegenként való megbélyegzés eszközeként is képes felhasználni. Ennek az etnikai diskurzusnak a dinamikája a *carm.* 12-ben megmarad az implicit sugalmazás szintjén – ám a következőkben tárgyalandó 39. *carmennek* explicit témájává válik.

5. Variációk a kulturális identitásra (*carm.* 39)

Cicero szónoklattörténeti tárgyú dialógusában, a *Brutus*-ban az *urbanitas* kérdése a nem római szónokok kapcsán kerül elő:

Tum Brutus: quid tu igitur, inquit, tribuis istis externis quasi oratoribus?

Quid censes, inquam, nisi idem quod urbanis? praeter unum, quod non est eorum urbanitate quadam quasi colorata oratio.

Et Brutus: qui est, inquit, iste tandem urbanitatis color? Nescio, inquam; tantum esse quendam scio. id tu, Brute, iam intelleges, cum in Galliam veneris; audies tu quidem etiam verba quaedam non trita Romae, sed haec mutari dediscique possunt; illud est maius, quod in vocibus nostrorum oratorum retinuit quiddam et resonat urbanus, nec hoc in oratoribus modo apparet, sed etiam in ceteris.

Ekkor Brutus ezt kérdezte: Mit tartasz hát ezekről a mondhatni külföldi szónokokokról?

Hogy mit tartok róluk? Csakolyan szónokok ezek is, mint a fővárosiak (*urbanis*), azzal az egy különbséggel, hogy beszédük nem viseli magán azt a bizonyos fővárosias színezetet (*urbanitate ... colorata*).

Mire Brutus: De hát milyen vajon az a fővárosias színezet (*urbanitatis color*)?

Nem tudom, feleltem, csak azt tudom, hogy van valami efféle. Észre fogod te ezt venni, Brutus, ha majd Galliába kerülsz. Ott persze már fogsz hallani olyan szavakat is, melyeket Rómában nem használnak, de ilyesmin még változtathat az illető, erről leszokhat: lényegesebb ennél az, hogy a mi szónokainak kiejtésében valami fővárosiasabb (*urbanus*) csengés és zengés hallatszik. Ez különben nemcsak a szónokoknál tapasztalható, hanem másoknál is.

(Cic. *Brutus*, 170–171, POSCH Árpád fordítását módosítottam)

Cicero – ugyan a dialógus fiktív szituációjában, de saját nevében megfogalmazott – vélekedése szerint tehát a római szónokok *urbanitas*a egyfelől definiálhatatlan, másfelől viszont a szavak csengéséhez kapcsolódik: a galliai szónokok, ha Rómába kerülnek, a szóhasználatukon még csak-csak változtathatnak, de a hangjuk csengésében megmarad valami, ami ellentétes az *urbanitasszal*. Ráadásul mindez – teszi hozzá – nem pusztán a szónokokra igaz. Meglepő elképzelés mindez a közép-itáliai Arpinumban született Cicerótól (aki persze leginkább Észak-

Itáliában tudja feltételezni az *urbanitas* hiányát), s jól mutatja a *duae patriae* többször emlegetett koncepciójának belső ellentmondásosságát, valamint az *urbanitas*hoz kapcsolódó elvárásrendszer paradoxitását is: nem lehet meghatározni, de elvárjuk, hogy *urbanus* legyél, akkor is, ha ez szinte lehetetlen, mert ha Galliában vagy még annál is messzebb születél, a hangod csengése úgysem lesz eléggé nagyvárosias sosem. Ennek fényében javaslok olvasni a catullusi *carm.* 39 szövegét:

*Egnatius, quod candidos habet dentes,
renidet usque quaque. si ad rei ventum est
subsellium, cum orator excitat fletum,
renidet ille. si ad pii rogum fili
lugetur, orba cum flet unicum mater,
renidet ille. quicquid est, ubicumque est,
quodcumque agit, renidet. hunc habet morbum,
neque elegantem, ut arbitror, neque urbanum.
quare monendum est te mihi, bone Egnati.
si urbanus esses aut Sabinus aut Tiburs
aut parvus Umber aut obesus Etruscus
aut Lanuvinus ater atque dentatus
aut Transpadanus, ut meos quoque attingam,
aut quilibet, qui puriter lavit dentes,
tamen renidere usque quaque te nollem:
nam risu inepto res ineptior nulla est.
nunc Celtiber es: Celtiberia in terra,
quod quisque minxit, hoc sibi solet mane
dentem atque rursam defricare gingivam,
ut quo iste vester expositior dens est,
hoc te amplius bibisse praedictet loli.*

Egnatius, mivel fehérfogú, mindig nevet. Ha tárgyalásra gyűl a törvényszék, ha szól a védő s könnyezik, ki hallgatja, ő csak nevet. Fiát siratja, jajgatva a máglya mellett árva anyja, gyászolja egyetlenét, ő csak nevet, s akárhol van, akármilyen éri, bármit űz, betegsége nevetni egyre; gondolom, nem ízletes, nem is finom. Derék Egnatius, kérlek, figyelj szavamra: Róma saria volnál bár, volnál szabin, vagy tibur, dagadt etruszk

vagy vastag⁸¹ umber, lánuvín, sötétbőrű
 s agyarral ékes, transzpadán, miként én is,
 vagy bárki más, ki tiszta vízzel ápolja
 fogát, bizony nem értenék akkor sem,
 hisz nincs butább az oktan vigyorgásnál.
 De keltiber vagy és a keltiber földön,
 ki mit vízel, be szokta véle reggeltájt
 fogát s vöröslő foghusát is dörzsölni:
 minél fehérebb hát fogad, te annál több
 vizelletet nyelsz, csillogása ezt mondja.

Miközben nyilvánvaló a retorikai kontextus, mind a beszélő pozíciójára, mind a számonkért elvekre nézve, az is világosan látszik – bár nem szokták észrevenni –, hogy itt az *urbanitas* elvárásrendszere éppen nem a szóközi előadás, hanem a *befogadás* kérdésére van rávetítve.⁸² Egnatius nagyvárosi viselkedésének hiányosságai, miközben kifejezetten retorikai összefüggésbe kerülnek, nem a művelt vagy stílusos beszéd képességének hiányával kapcsolódnak össze, hanem azzal, ahogyan ő reagál a külvilágból érkező ingerekre, vagy éppen konkrétan egy szóközi beszédre. Nem abban nyilvánul meg az ő Catullus által felhánytorgatott *rusticitas*a, ahogyan beszél, hanem abban, ahogyan hallgat: akármi történik, akárhol is van, akármit csinál éppen, mindig csak vigyorog. Még csak nem is nevet (*ridet*), hanem ostobán vigyorog (*renidet*), amiről Catullus úgy véli, hogy ez nem elegáns és nem *urbanus* szokás – illetve még csak nem is szokás (*morem* állhatna itt, a *mos* főnév tárgyaseteként), hanem betegség (*morbum*) –, ezzel máris megelőlegezve a hamarosan következő „etnográfiai argumentációt”.⁸³ Ha a szellemesség értelemben vett retorikai *urbanitas* cicerói követelményrendszerére gondolunk, azt éppen az különbözteti meg a *scurrilitastól*, hogy a szóközöknek nem mindig, nem mindenhol és nem minden körülmények között kell és lehet nevetésre ingerelnie a közönséget:

⁸¹ A kéziratokban szereplő *parvus*, ’szűkmarkú’ melléknevet Lindsay *pinguis*-re javította, s több szövegkiadás – így a Devescéri által is figyelembe vett – ezt az olvasatot hozza. A filológiai érvekhez lásd FORDYCE 1961: 186–187 *ad loc.* Anélkül, hogy szövegekritikai értelemben el akarnánk dönteni, mindenesetre tanulságos megfigyelni, ahogy a költeményben fontos szerepet játszó etnikai sztereotípiák kérdéséhez a filológusok is hozzáteszik a saját előítéleteiket, amint azt latolgatják, vajon az umbereket inkább hájasnak vagy inkább szűkmarkúnak nevezhette Catullus. Az indirekt hagyomány és a versben más népekre használt, szintén testi adottságokra utaló jelzők közelsége az előbbi, a kódexek az utóbbit támogatják. Érdemes megjegyezni, hogy az indirekt hagyomány annyiban irreleváns, hogy pl. a lanuviniumiakra használt jelzőt sem támasztja alá más forrás, és az is kérdés, miért kellene az umbereket pont az etruszkokhoz hasonló jelzővel ellátni a költőnek. Épp e megfontolásokból kiindulva számomra szimpatikusabb a kódexek olvasatát megtartani, ám ennél is izgalmasabbnak gondolom (metafilológiai megközelítésben) a magát racionalisnak és előítéletmentesnek gondoló filológiai gyakorlati „lelepleződését” ennek az egyetlen olvasati problémának a megoldási kísérleteiben.

⁸² Köszönöm Hajdu Péternek, hogy néhány éve felhívta erre a figyelmem.

⁸³ A *hunc habet morbum* („ez az ő betegsége”, 39, 7) kifejezés a *hunc habet morem* („ez az ő szokása”) Plautusnál többször is megtalálható, bevett fordulat parafrázisa, vö. FORDYCE 1961: 185 *ad loc.*

Temporis igitur ratio et ipsius dicacitatis moderatio et temperantia et raritas dictorum distinguunt oratorem a scurra, et quod nos cum causa dicimus, non ut ridiculi videamur, sed ut proficiamus aliquid, illi totum diem et sine causa.

Az alkalom kiválasztása, magának az élcélődésnek a mérséklése, a visszafogottság, a tréfák ritkasága – ezek különböztetik meg a szónokot a *scurrától*, és az, hogy mi jó okkal tréfálunk, nem azért, hogy nevelésnek tűnjünk fel, hanem hogy elérjünk valamit, ők pedig egész nap és minden ok nélkül.

(Cic. *De or.* 2, 247)

Egnatius nem a szónoki, hanem a befogadói *scurrilitas* bűnébe esik, aki a szónok szándékától teljesen függetlenül, sőt akár azzal épp ellentétesen, az idő és a hely és bármiféle körülmény tekintetbe vétele nélkül, mértéket és visszafogottságot nem ismerve (hogy a ritkaságról ne is beszéljünk), mindig csak vigyorg. Úgy viselkedik, mintha folytonosan szónoki megneveztetésben részesülne: mintha permanensen a 'szellemesség' konkrét értelmében vett *urbanitas* hatása alatt állna. Akkor is, amikor pedig a szónok sirásra ingerelné hallgatóságát. Mintha folyamatosan azt éreztetné a környezetével, hogy őt éppen szórakoztatják, hogy ő fogékony a tréfára, hogy veszi a nagyvárosi adást. Hogy érzi ám, hogy Rómában van, és ennek megfelelően folytonosan szellemes tréfák, kifinomult élcék és csiszolt mókák hatása alatt áll: vigyorg. A *risus ineptus* képviselő Egnatius tökéletes párja egy olyan szónoknak, aki témától, helytől és időtől függetlenül a *risum excitare* hatásmechanizmusaival szeretne operálni, egy olyan szónoknak, aki rosszul vizsgázott *urbanitas*ból, mert azt gondolja, akkor lesz minél *urbanus*abb, ha mindig, mindenhol, mindenképp nevetetni akar.

A vers retorikájának vizsgálatához hasznos segítségül hívni Brian A. Krostenko szövegpárhuzamokkal alaposan alátámasztott tanulmányát,⁸⁴ amelyben precíz stilisztikai-retorikai vizsgálatban részesítette a *carm.* 39-et, azzal az eredménnyel, miszerint Catullus ebben a versében vitathatatlanul a szónoki beszédmódot imitálja: a vers szerkezete a szónoki beszéd felépítését követi, stílusa pedig – melynek lexikai és szintaktikai összetevői egyaránt vannak – a retorikai *gravitast*, az archaizáló-formális szónoki stílust követi. Csak a legfontosabbakat szeretném kiemelni a bizonyító anyagból. A kezdeti *narratiót*, mely az anonim közönséghez van címezve, követi az Egnatiushoz intézett *argumentatio*, s a kvázi szónoki beszéd *apologussal* zárul. A kezdeti, Catullusnál példátlan passzív szerkezetek formalitását (*ventum est; lugetur*) a szintazonképp formális szóhasználat (*usque quaque; pui ... filii* stb.) erősíti meg, hogy aztán az *ut arbitror* hangsúlyosan prózai és szónokias formulájával eljussunk az álláspont kifejtéséig. Az itt kezdődő *argumentatio* egy, a cenzori hangot idéző figyelemfelhívással (*monendum est te mihi*) és egy

⁸⁴ KROSTENKO 2001b: 241–258. Az e bekezdésben felsorolt jellegzetességek kivétel nélkül Krostenko elemzéséből származnak. A tanulmány kiter egyébként a *carm.* 37-re is, melyben Egnatius hasonló vádak kíséretében jelenik meg; ehhez lásd még NÉMETH 1998.

ódivatúan atyáskodó megszólítással (*bone Egnati*) jut el a fő állítást megerősítő érv előkészítéséig, mely lexikai archaizmusokkal (*puriter; lavit*), a nehézkes jogi stílus belemelésével (*quilibet, qui*) és egy formális elem megismétlésével (*usque quaque*) jut el a közhelyszerű szentenciáig (*nem risu inepto...*), hogy a verset záró *apologus* ismét archaikus-formális elemekkel (*Celtiberia in terra*), illetve a jogi érvvezetés nehézkesen konzekvens végigvitelével (*ut, quo iste ... expoliitor ... hoc te amplius ...*) méltó módon zárja a költeményt. Krostenko nem vonja le retorikai-stiláris vizsgálódásának interpretációs következményeit: érdemes megtenni ezt helyette. Ha a *Pro Caelio* Cicerójának kellene minősítenie Catullus itt alkalmazott beszédmódját, minden bizonnyal a *severe et graviter et prisce agere* („zordul, szigorúan, régi szokás szerint beszélni”) minősítéssel illetné. Catullus tehát ebben a szónoki beszédnek álcázott költői invektívájában, ahol Egnatiuson az *urbanitas* és az *elegantia* követelményeit kéri számon, saját maga nyelvileg ennek hajszálpontosan az ellenkezőjét valósítja meg: „zord, szigorú, ódivatú” stílusban beszél, ahelyett, hogy „oldott, elnéző és *urbanus*” volna. Úgy várja el az *urbanitast*, hogy ő közben az *inurbanitas* összes lehetséges nyelvi kritériumának eleget tesz. (E ponton felmerülhet a gyanú, hogy Egnatius éppen erre reagál sajátos vigyoriával – de erről hamarosan.)

A *narratió*ban két jellegzetesen római jelenettel szembesülünk: egy bírósági tárgyalással, ahol a védő éppen a közönség szánakozására apellál, illetve egy temetéssel, ahol az elárvult édesanya egy szem *píus* gyermekét siratja. Ezek a vignetták – melyeket Egnatius ismételt, epiforával is kiemelt vigyorgása ellenpontoz és foglal keretbe – a római élet közhelyszerű emblémái, melyek a nyilvános élet mindennap előforduló eseményeit, a *ius* és a *pietas* klasszikus római alapértékeinek megnyilvánulásait sűrítik egy-egy általános képbe: római *locus*okat jelölnek, de olyanokat, melyek inkább Róma mint retorikai konstrukció *locus communis*ai, ékesszólási közhelyei: szónoki célokra megfelelően alkalmazható „városi helyek”. Azt a célt szolgálják, hogy lokalizálják – lokálisan rögzítsék – az *urb*-ban az *urbanitast*. Róma ebben a perspektívában az a retorikai inventárium, amelynek *locus*ai segítségével rögzíthetőnek tüntethető fel az elvart, amúgy definiálhatatlan és rögzíthetetlen habituális és stiláris modell. Ezt a retorikai manipulációt bizonyíthatják a vers 8–10. sorai:

*neque elegantem, ut arbitror, neque urbanum.
quare monendum est te mihi, bone Egnati.
si urbanus esses aut Sabinus aut Tiburs*

Az iménti előfordulásakor (*neque elegantem, ut arbitror, neque urbanum*) még az *urbanitas* kulturális eszményére utaló *urbanus* melléknév, épp azon a ponton, ahol a *narratio* átfordul *argumentatió*ba, hirtelen konkrét, szó szerinti jelentésében ismétlődik meg, a *Romanus* szinonimájaként: *si*

urbanus esses („ha római lennél”).⁸⁵ Az *urbanitas* jelentésének ez a visszabontása a szó szerinti értelemlre visszafelé és előre felé is meghatározza a Catullusi retorikát: visszafelé egyértelművé teszi, hogy a Rómában való fizikai jelenlét nemhogy közelebb vinne az *urbanitas*hoz, de ennek hiányát csak még látványosabbá képes tenni; előre felé pedig figyelemre méltó földrajzi-etnikai katalógust generál, amennyiben Róma után a centrumtól egyre távolabb lokális, illetve etnikai meghatározások felsorolása következik, az érvelés szerves részeként.⁸⁶

A katalógus *urbanus* utáni második eleme, az *aut Sabinus aut Tiburs* voltaképpen, bár egy immár Rómán kívüli helyszínről van szó, variáció az *urbanitas* témájára, a *suburbanitas* szemszögéből: a „szabin” Tíbur (Tívoli) – mely Kr. e. 338 óta a rómaiaké, és 90 óta lakói római polgárral rendelkezik – már a késő köztársaságkorban is a római elit kedvelt rekreációs helyszíne, Catullusnak magának is volt arrafelé birtoka a *carm.* 44 tanúsága szerint (1–7):

O funde noster seu Sabine seu Tiburs –
(nam te esse Tiburtem autumant, quibus non est
cordi Catullum laedere: at quibus cordi est,
quovis Sabinum pignore esse contendunt);
sed seu Sabine sive verius Tiburs,
fui libenter in tua suburbana
villa...

Kis birtokom, légy bár Sabinum, vagy Tiburs
 (mert, kik Catullust sértegetni nem vágnak,
 azok Tiburnak mondanak, de kik szívből
 megsértenék, kitartanak Sabinumnál),
 tehát Sabinum, vagy – mi jobban illik rád –
 Tiburs, örültem, hogy lakodba térhettem
 a városon túl...

A *carm.* 44-ben tehát a költő itteni birtokára vonatkozik a *carm.* 39-ben is elhangzó ambivalens minősítés: „vagy szabin, vagy tibur”. A korabeli kontextus tükrében világossá válhat a lehetséges értelmezési keret is: a Catullusi birtok, illetve a rajta álló *villa suburbana* a római elit körében divatos Tíbur városka és az *ager Sabinus* közötti terület el, vagyis a minősítő jóindulátán mulott, hogy *urbanus* avagy *rusticus* konnotációkkal látta el a költő pihenőhelyét.⁸⁷ A *suburbana* megjelölés maga is jelzi ezt a szó szerinti és metaforikus értelemben egyaránt átmeneti pozíciót, amelyet nézőpont szerint lehet a megfelelő társadalmi értékkel felruházni. Ennek a kettős minősítésnek az Egnatiusra való – persze továbbra is hipotetikus, hiszen egy irreális feltételes

⁸⁵ Vö. KROSTENKO 2001b: 245.

⁸⁶ NAPPA 2001: 79: „Catullus seems to employ *urbanus*, then, as a term of style, but the word’s literal significance suggests a catalogue of places.”

⁸⁷ Vö. FORDYCE 1961: 198 *ad loc.*

mondatba foglalt – vonatkoztatásával az utalás hirtelen etnikai színezetűvé válik: hiszen a *Sabinus* jelző az ő esetében már kifejezetten a szabin származást implikálná, a *Tibursszal* ellentétben, amely pusztán a lakóhely megjelölése lehetne. Miközben tehát a tiburi vignetta fenntartja – csak ezúttal immár nem Rómában, hanem Róma közvetlen környezetében – az *urbanitas* ambivalenciáját, az etnikai-származási mozzanat döntő lesz a vers további retorikája szempontjából. Bár természetesen a „szabinról” egyáltalán nem mondható, hogy ne római lenne: a szabinok – és ezt a szabin nők elrablásának mitikus története támasztja alá – természetesen egyike azon italikus népeknek (sőt, a latin után a második legfontosabb ilyen nép), amelyek a római identitástudat szerint Róma eredeti népességét alkották. Ezen a ponton az *urbanitas* kulturális természetű kérdése menthetetlenül kontaminálódik az etnikai identitás komplex problémakörével,⁸⁸ és a beszélő a továbbiakban is keveri az etnikai és földrajzi kategóriákat (11–16):

*aut parvus Umber aut obesus Etruscus
aut Lanuvinus ater atque dentatus
aut Transpadanus, ut meos quoque attingam,
aut quilibet, qui puriter lavit dentes,
tamen renidere usque quaque te nollem:
nam risu inepto res ineptior nulla est.*

Róma által évszázadok óta meghódított területekről van szó, illetve ezek civilizált népeiről, melyek Róma mellett álltak a szövetséges háborúban: a másodjára ’római’ értelmű *urbanus* jelzővel egy sorban való szerepeltetésük ebben az értelemben stabilizálja is retorikai igazoló funkciójukat (kb. „még ha ilyen civilizált lennél is, mint e népek”), és felsorolásuk megerősíti a *tota Italia* politikailag is értelmezhető képletét. Ám a szabinokat és Tiburt érintő (a *carm.* 44-et is bevonó) ambivalencia, melyben a *rusticitas* képzeete máris implikálva van, valamint a sorban e népekre aggott jelzők („szűkmarkú”, „potrohos”, „sötét bőrű”, „jófogorú”), melyek a barbárokkal szemben alkalmazott, a testi adottságokra sztereotipikusan utaló invektív nyelvet idézik, azt a (persze abszurd) benyomást keltik, mintha ezek a messzemenően civilizált itáliai területek, illetve népek sem lennének mentesek attól a barbárságtól, amely a keltibérekkel kapcsolatban hamarosan explicit módon meg is fogalmazódik. Ahogy Emma Dench írja a római identitáskonstrukciókat vizsgáló könyvében a *carm.* 39 „Itália-katalógusáról”: „Mintha az »immár mindannyian itáliaiak vagyunk« érzete lenne kijátszva egy túlzóan ellenséges, Róma-centrikus perspektívával szemben: a hatás ereje éppen a két ellentétes perspektíva egymás mellé helyezésében rejlik.”⁸⁹ Ennek fényében különösen zavarba ejtő, hogy Gallia Transpadanával,

⁸⁸ Mindehhez lásd DENCH 2005: *passim*, a *carm.* 39-ről: 273; 335–340.

⁸⁹ DENCH 2005: 339.

illetve a transzpadánokkal kapcsolatban nem egy sztereotíp, invektív jelzõt kapunk, hanem a személyes érintettség kifejezését: *ut meos quoque attingam* („hogya én is érintsem”).⁹⁰

Catullus életrajzi értelemben vett szülőhelye kerül itt tehát az ellentétes perspektívák kereszttüzébe, amelyekről, meglehet, önmagában sem mentes. Gallia Transpadana, szemben a Pón inneni területekkel – köztük a versben is felsoroltakkal –, nem kapta meg a római polgárjogot a szövetséges háborúban, hanem csak a korlátozott *ius Latinum*mal rendelkezett. A római polgárjog megadására csak Catullus halála után néhány évvel, Kr. e. 49-ben került sor. A transzpadán terület ugyanakkor természetesen régóta és erősen romanizált terület, ám élénk lokális tradíciókkal, melyek hangsúlyozása – ami Catullusnál is több ízben megfigyelhető – persze a római eliten belüli identitásharcok terméke is lehet. Szemben pl. Cornelius Neposszal, akinek kelta (gall) származásáról rendelkezünk antik forrással, Catullusszal kapcsolatban csak feltételezhetjük, hogy – vitathatatlanul a helyi elithez tartozó – családja szintén a romanizált gall familiák közül való.⁹¹ Az *ut meos quoque attingam* megjegyzésben egyszerre érezhetjük a lokálpatrióta büszkeség hangját – mely a *carm.* 39-et a helyi hagyományokat hangsúlyozó más catullusi költeményekkel, illetve a Cornelius Neposnak írt, az itáliai identitást hangsúlyozó ajánlóverssel hozza összefüggésbe –, ugyanakkor a szegyenkezés hangját is, mellyel a beszélő a felsorolt, a barbár keltibérekhez egyre közelebb eső területek és népek katalógusának egyik – ráadásul az *urbanitástól*, pontosabban az *urbistól* egyelőre (a keltibérek megemlétsége) a legtávolabb fekvő – eleme kapcsán kénytelen beismerni személyes érintettségét. Érdemes ezen a ponton a *carm.* 39 tárgyalásához bevezetésként idézett cicerói *Brutus*-részletre visszautalni, amely éppen a galliaiktól tagadja meg a szónoki-verbális *urbanitást*. A büszke közép-itáliai hangja ez, amely az északi galloktól elvitatja a római akkulturáció maradéktalan bekövetkeztének lehetőségét. A *carm.* 39-ben éppen ez a gall hang szólal meg, amely agresszívan kéri számon az *urbanitást* úgy, hogy (mint láttuk) retorikai értelemben az ellenkezőjét valósítja meg ódivatúan római, censori hangú „szónoklatával”, másrészt saját magát egy olyan itáliai tablón helyezi el, amely a *tota Italia* romanizációs büszkeségét keveri egy agresszív Róma-centrikus diskurzussal. Ez vagy a beszélő maradéktalan *urbanitását* kérdőjelezi meg, vagy az *urbanitást* magát távolítja el Rómától, amely e versben eleve a *ius* és a *pietas* fizikai helyeként – a *Romanitas* mint retorikai konstrukció inventáriumaként – jelent meg, nem pedig az *urbanitas* vagy az *elegantia* amúgy ugyanitt számon kért elveinek manifesztációjaként.

A Gallia Transpadanával Itália határán túlra is eljutó Italia-katalógust követi a verset lezáró *apologus* (17–21):

⁹⁰ E kitétel problematikusságához vö. KROSTENKO 2001b: 254 skk.

⁹¹ Mindehhez vö. FORDYCE 1961: ix–xii.

*nunc Celtiber es: Celtiberia in terra,
quod quisque minxit, hoc sibi solet mane
dentem atque russam defricare gingivam,
ut quo iste vester expolitiior dens est,
hoc te amplius bibisse praedicet loti.*

Természetesen – mint már eddig is, de innentől nyíltan, az eddig mondottak látszatkomolyságát visszamenőleg is aláásva – afféle bohóctréfával van dolgunk, s ennyiben az *urbanitas* követelményei elsősorban a *scurrilitas* irányából sérülnek.⁹² Az invektív szónoklat sajátos logikája szerint Egnatiusnak nem pusztán azért tilos vigyorgonia, mert az eleve is *inurbanus* jelenség, hanem azért sem, mert esetében a fogpasztareklám-szerű mosolygás saját *inurbanitas*ának mindennél beszédesebb bizonyítéka, ám csakis azért, mert eleve tudjuk róla: keltibér, és a keltibérek fehér fogsora igencsak gyanús. Ugyanakkor a keltibéreknél az antik etnográfiai irodalomban jól dokumentált barbár szokása, hogy ti. saját vizeletükkel mossák a fogukat, nem, s már csak azért sem vonatkozhat Egnatiusra, mert a neve a fikció szintjén is cáfolja etnikai értelemben vett keltibér eredetét (a hispániai származást persze nem).⁹³ A catullusi szónoklat ennek a *farx*-nak a keretében mindeközben ismét beemel a diskurzusába egy, az *urbanitas*szal gyakran összefüggésbe hozott fogalmat, jelesen a csiszoltságát, amely az Egnatius fogainak látszat-csillogására utaló *expolitiior* kifejezésben jelenik meg: ez egyébként ugyanaz a jelző, amelyet Catullus a Neposhoz írt ajánlóvers második sorában, saját fényesre csiszolt könyvecskéjével kapcsolatban is használ (*libellum ... pumice expolitum*, *carm.* 1, 1–2). Az *urbanus* látszat-csiszoltság mögött ezek szerint a *rusticitas* felsőfoka, egy velejéig barbár szokás is állhat; igaz, ennek bebizonyításával a beszélő nem sokat vesződik: az etnikai eredetet egy egyszerű ráfogás „igazolja” (*nunc Celtiber es*), a hozzá kapcsolt sztereotípiát úgyszintén.

A mindenhol vigyorgás helytelenségének félig még komolyan vehető vádját ez az etnikai kalandozás teljes egészében komolytalanná teszi. A beszélő (fent említett) ódivatú szónoki stílusa, illetve (szintén tárgyalt) transzpadán mivolta éppenséggel azt is lehetővé teszi, hogy Egnatius általa kárhoztatott viselkedését az ő inadekvát megnyilvánulásának *adekvát* reakciójaként – mondhatni „befogadói *urbanitas*ként” – értelmezzük. Catullus, aki definitíve nem *urbanus* stílusban és kimondottan nem *urbanus* földrajzi/etnikai pozícióból kéri számon az *urbanitas* számonkérhetetlen elveit egy *old school* szónoki beszédnek álcázott invektíva keretében, egészen pontosan azt a permanens vigyorgást érdemli ki saját magát is nevetségessé tevő argumentációjával, amelyet ő Egnatiusban oly hevesen kárhoztat. Másfelől, Egnatius a *carm.* 39 címzettjeként azt a befogadói magatartást tanúsítja, amelyet a költemény beszélője

⁹² Vö. SYNDIKUS 2001 (I): 221, aki a vers zárlatát bórleszkbe illőnek nevezi.

⁹³ Vö. KROSTENKO 2001b: 254–255.

nyilvánvalóan elvár: persze nem tőle, hanem az olvasóktól. Bűne az, hogy kilép a passzív címzett – aki tetszőleges sértegetések önkényesen kiválasztott tárgya – szerepéből, és „olvasóvá” lépteti magát elő. Ezzel tökéletesen átírja a Catullus által előírt szereposztást: átlép az *urbanitas* területére, s eltávolítja onnan támadóját.

A *carm.* 39 – mint ez remélhetőleg következik az eddigiekből – a római kulturális identitások konstrukciójának belső ellentmondásaira, inkohereenciáira és paradoxonjaira épül. Mindenekelőtt a „rómaiság” meghatározása válik benne problematikkussá, amelynek sem a földajzi, sem az etnikai, sem a kulturális kritériumai nem egyértelműek, illetve adott esetben messzemenően szemben állnak egymással. A *carm.* 39 szövege, mint olvasható és újrárható viasztábla, valamiféle antropológiai identitástérképként értelmezhető, amelyen a rómaiság különféle elemei – a római élet közhelyszerűen felfestett jelenetei; a *ius* és a *pietas* mint klasszikus alapértékek; a *mos maiorum*-ot képviselő retorikai diskurzus; a római elit görögös kulturális eszményét és identitásának meghatározó összetevőjét képviselő *urbanitas*; a Rómával különféle viszonyban álló etnikumok és területek Róma városától át a messzi Hispaniáig stb.; Itália mint Rómának azonosítási pontot, de ellenképet is kínáló földrajzi-kulturális egység; civilizáltak és barbárok szembeállítás; az itáliai/római (irodalmi) nyilvánosság provinciális/nagyvárosias bohóctréfái stb. – olyan, látványosan ellentmondásos retorikai szerkezetbe vannak elrendezve, hogy az szinte kiált azért, hogy a mindenkor olvasó újraírja/rekonfigurálja, természetesen szükségszerűen újra meg újra ellentmondásos konstrukciókat létrehozva. Sőt mi több, ezáltal maga az írás/olvasás válik a késő köztársaságkor római identitásképzésének paradigmájává: az elit társadalmi körforgásában részt vevő individuumok a „kulturális olvasás” különféle stratégiáit felhasználva (persze nem tetszés szerint, hanem különféle kötöttségek hálójában) alkotják meg és alkotják újra a rendelkezésre álló elemekből – minden alkalommal más individuumokhoz, illetve csoportokhoz képest – saját identitásukat/identitásaikat. A *carm.* 39-ben a megfelelő befogadás kérdésére vetített catullusi *urbanitas* mint létező elemekből újraalkotható kulturális identitást mutatja fel (avagy leplezi le) önmagát.

MÁSODIK FEJEZET

A NAGYVÁROSI TAPASZTALAT POÉTIKÁJA*

Ebben a fejezetben az *urbanitas*nak – mint kulturális eszmének és mint a catullusi költészet poétikai-kulturális „első mozgatójának” – azt a dimenzióját vizsgálom, amely Róma mint nagyváros társadalmi/fizikai teréhez kapcsolódik, méghozzá Catullus egyetlen verse, a 10. *carmen* – illetve az e költemény Augustus-kori átíratként is olvasható Horatius-szatíra (*Sat.* 1, 9) – értelmezése révén. Catullus 10. *carmene* mintegy próbája a catullusi költészet kulturális olvasatának, amennyiben egyrészt számtalan olyan kérdést felvet – méghozzá a lehető legkomprimáltabb formában –, amely egy költői szövegnek a saját politikai, társadalmi, gazdasági, kulturális kontextusaihoz való viszonyával kapcsolatban föltehető, másrészt poétikai szerkezete kizárólag olyan összetevőkre épül, amelyek éppen azt célozzák, hogy a versben megszólaló hangnak, illetve hangoknak a hozzájuk kapcsolható történeti realitásokhoz való viszonyát elbizonytalanítsák. Nem túlzás azt állítani, hogy a *carm.* 10 – amelyet a kutatók sokáig nem láttak többnek, mint bájos római anekdotának – mintegy sűrítve hozza felszínre a modern irodalomtudomány legalapvetőbb dilemmáit. Éppen ennek köszönhető, hogy a 20. század utolsó negyedében egymást követik az egymással is vitakozó, ugyanakkor egymás értelmezői műveleteit a saját horizontjukba bravúrosan beépítő interpretációk, melyek hol a versben megszólaló/megképződő társadalmi diskurzusok elemzésére vállalkoznak, hol pedig azoknak a poétikai és/vagy narratív technikáknak a kimutatására, amelyek segítségével a versben megszólaló hangok a saját fikcionalitásukat létrehozzák. A *carm.* 10 körül folyó interpretációs küzdelem az ezredfordulót követően csitulni látszik, miközben bizonyos, a költeménynek a catullusi *urbanitas* összefüggérendszerében való olvasásához nélkülözhetetlen szempontok – a kutatás más színterein – mintha épp az utóbbi évtized során kristályosodtak volna ki.⁹⁴

* Ez a fejezet a disszertáció számára készült, de gondolatmenete – főként a catullusi *carm.* 10 és a horatiusi *Sat.* 1, 9 közötti intertextualitás feltérképezésében – erősen kapcsolódik korábbi írásomhoz: TAMÁS 2005.

⁹⁴ A kutatástörténetnek ebben az esetben különleges – mert a klasszika-filológián túlmutatva az irodalomtudomány 20. századi történetéhez is sokszorosán kapcsolódó – jelentősége van. Az első, a *carm.* 10-nek szentelt önálló tanulmány (SELDWICK 1947), amely elsősorban a catullusi kollokvializmusokat regisztrálta, első mondatában úgy fogalmaz: „This has been always been one of my favourite poems, but if I were asked why, I should be hard to it for an answer.” Igaz, rögtön hozzáteszi, megalapozva a későbbi értelmezések egyik fő motívumát: „I suppose it is because it seems to me the most perfect example of *urbanitas* in Latin poetry.” (Az *urbanitas* itt alapvetően a ’szellemesség’ plautusi és cicerói értelmében, egy Cicero-idézettel alátámasztva szerepel: *elegans et urbanum iocandi genus*, Cíc. *De off.* 1, 104.) Az értelmezésben fontos lépés, ám fordulópontot nem hozott QUINN 1972: 225, aki felfigyelt arra, hogy Varus és barátja a komédia világából ’származnak’. A nyolcvanas évek második fele afféle *boom*-ot jelentett a vers értelmezésében: PEDRICK 1986 (a *reader-response criticism* irányából a befogadói szerepekre fókuszál); NIELSEN 1987 (narratív megközelítésben a költői *persona* dekonstrukcióját elemzi); SKINNER 1989 (a *gender studies* belátásait hasznosítva a társadalmi nemek versbeli megképződését mutatja ki, és az

Interpretációmban abból indulok ki, hogy a vers itt érzékeltetett összetett szerkezete a nagyváros mint kulturális jelenség keretei között is értelmezhető. Az *urbanitas* mint 'nagyvárosiasság' Catullus verseiben többnyire *nem* fonódik össze a római városi térrel: a *carm.* 39-ben (mint az első fejezetben láhattuk) Róma inkább mint retorikai inventárium jelenik meg, a *carm.* 55 pedig, amely valódi városi sétát mutat be Camerius „kergetésével” Róma belvárosán át, nem kifejezetten kapcsolódik az *urbanitas* problematikájához. A 10. *carmen* viszont – bár a *forumon* való találkozást követően végig (városi) magántérben játszódik – mintha annak poétikai lehetőségét aknázná ki, hogy az *urbs* fizikai terében teszteli az *urbanitas* mibenlétét, s ennek kapcsán a városi térhez kapcsolódó irodalmi hagyományokat (mindenekelőtt a görög-római újkomédia, illetve a peripatetikus karakterológia városhoz kapcsolódó toposzait) is mozgósítja, illetve a későbbiekben – intertextuális értelemben – hozzájárul a horatiusi szatíra egyfajta *ars poetica*-jának megfogalmazásához. Az alábbiakban ennek megfelelően kísérletet teszek (1) a 10. *carmen*nek a különféle társadalmi diskurzusok találkozását lehetővé tevő nagyvárosi anekdotaként való jellemzésére, hogy a továbbiakban bemutathassam, (2) miképpen olvasható a *carm.* 10 a görög-római újkomédia sémái alapján, illetve (3) az irodalmi patronázs összefüggésrendszerében. Ezt követi (4) *urbanitas* és nagyvárosi tapasztalat viszonyának értelmezése a *carm.* 10 előzőleg feltárt szemiotikai rendszerén belül. A fejezetet (5) Horatius *Sat.* 1, 9 értelmezése zárja, amelyben a nagyváros olvasásának intertextuális bázisaként éppen a catullusi *carm.* 10 játszik főszerepet.

Mindenekelőtt kerüljön azonban sor a vers szövegének és narratív szerkezetének bemutatására:

Varus me meus ad suos amores
visum duxerat e foro otiosum,
scortillum, ut mihi tunc repente visum est,
non sane illepidum neque invenustum.
buc ut venimus, incidere nobis
sermones varii, in quibus, quid esset

ezt érintő diszkurzív küzdelmeket tárgyalja). Az itt felsoroltak mindhárman a vers női olvasói, s nem véletlenül figyeltek fel a *carm.* 10-re, amelyben a nőkkel szemben alkalmazott verbális erőszak (ön)leplezése valóban meggyőzően kimutatható. A továbbiakban ismét férfi szerzők vették fel a fonalat: FITZGERALD 1995: 169–179 (a verset az *urbanitas* szélesebb catullusi összefüggésrendszerében a költői hang destabilizációjának drámájaként olvassa); BRAUND 1996 (a szöveg meglepő és meggyőző politikai olvasatát adja); NAPPA 2001: 85–93, 121–132 (a római társadalmi diskurzusok poétikai újrahasznosításaként értelmezi a költeményt). Ezt követően az e tanulmányokban felmerült szempontoknak és értelmezési lehetőségeknek inkább csak újratárgyalásával, rekontextualizálásával találkozunk, vö. elsősorban BATSTONE 2002: 111–115 (a bahtyini dialogicitás fogalmának meggyőző alkalmazása); GAISER 2009: 51–55 (a *carm.* 10 mint „társadalmi komédia” – a *Blackwell Introductions* sorozathoz méltóan a kutatástörténetben felmerült legfontosabb szempontok szellemes újramondása); STROUP 2010: 43 skk. (az *otium* késő köztársaságkori jelentéseinek, illetve funkcióinak összefüggésbe hozása a költemény komplex poétikai szerkezetével, a könyv koncepciójának megfelelően a catullusi és ciceroi kontextusok együttes mozgatása révén).

iam Bithynia, quo modo se haberet,
 equonam mihi profuisset aere.
 respondi id quod erat, nihil neque ipsis
 nec praetoribus esse nec cohorti,
 cur quisquam caput unctius referret,
 praesertim quibus esset irrumator
 praetor nec faceret pili cohortem.
 'at certe tamen', inquit, 'quod illic
 natum dicitur esse, comparasti,
 ad lecticam homines.' ego, ut puellae
 unum me facerem beatiorem,
 'non' inquam 'mibi tam fuit maligne,
 ut, provincia quod mala incidisset,
 non possem octo homines parare rectos.'
 (at mi nullus erat nec hic neque illic,
 fractum qui veteris pedem grabati
 in collo sibi collocare posset.)
 hic illa, ut decuit cinaediorum,
 'quaesio', inquit, 'mibi, mi Catulle, paulum
 istos commoda: nam volo ad Serapim
 deferri.' 'mane', inquit puellae,
 'istud quod modo dixeram me habere
 fugit me ratio: meus sodalis –
 Cinna est Gaius – is sibi paravit.
 verum, utrum illius an mei, quid ad me?
 utor tam bene quam mihi pararim.
 sed tu insulsa male et molesta rivis,
 per quam non licet esse negligentem.⁹⁵

Varusom, mikor éppen ógyelegtem,
 elcipel szeretője otthonába.
 Kis szajhácska a nő: amint beléptünk,
 láttam, bár se modortalan, se csúnya.
 Bent aztán hamarost csevegni kezdünk;
 szó került ezalatt Bithyniáról
 többek közt, s hogy az élet ott milyen ma,
 s tettem-é valamicske pénzre is szert.
 Mondtam, mint igaz is, hogy ott manapság

⁹⁵ Az általam követett kiadásban (EISENHUT 1983) *negligentem* szerepel, más kiadásoka *neglegentem* alakot hozzak, így Mynorsé is (lásd FORDYCE 1961), amely jobban megfelel a *carm.* 12, 3-mal való összecsengésnek (*neglegentiorum*, és így szerepel Eisenhutnál is). Minthogy jelentésbeli különbség nincs a két alak között, én a továbbiakban, amikor nem kifejezetten a *carm.* 10-ből vett idézetről van szó, a *neglegens* alakot fogom használni.

sem praetor, sem az őt kísérgető nép
 meg nem zsirosodik, kivált, ha ocsmány
 szájlövész az a praetor és fikarcnyit
 nem törődik a többiekkel. Erre
 így szólnak: „No de biztosan szereztél
 székhordó-fiukat: hazájuk ott van
 tudjuk jól.” Hogy a lány előtt kivétel
 egymagam legyek, így feleltem: „Oly rossz
 mégsem volt soha sorsom ott, akármily
 nyamvadt volt a vidék, hová vetődtem,
 hogy hintóm ne cipelte volna szép szál
 nyolc fickó.” Pedig ott egy árva szolgám
 nem volt s itt sem akad, hogy ócska ágyam
 tört lábát a nyakába vesse. Így szól
 szajha módra a lány: „Catullus, édes,
 kölcsönözd nekem őket egy kicsinykét,
 elvisznek legalább hamar Serapis
 szentélyébe.” „De várj csak, elfeledtem –
 mondom –, hogy nem enyém e nagy legénység
 voltaképp, hanem egy derék barátom –
 Gaius Cinna – szerezte meg magának.
 Ám övé vagy enyém, mi dolgom avval?
 úgy használom, akár a gazda, őket.
 Csakhogy ostoba vagy te és izetlen,
 mert nem hagysz felelőtlenül fecsegni.”

Mi történik ebben az összetett narratívában? A klasszikus narratológiai elemzés szerint felvázolhatjuk az egyes narratív ágenseket, illetve szinteket.⁹⁶

- valódi szerző (*real author*): C. Valerius Catullus;
- beleértett szerző (*implied author*): Catullus – mégpedig az a fikció és realitás határán egyensúlyozó Catullus, aki a polymetrikus versek világából kirajzolódik, aki más versek tanúsága szerint is járt Bithyniában, vonzódik a nőkhöz (és férfiakhoz?), s más versek tanúsága szerint is előszeretettel szembesíti társaságát agresszív stílusban az *urbanitus* követelményeivel, mégpedig Róma városi díszletek között (címett: a *libellus* beleértett olvasója [*implied reader*]);

⁹⁶ A catullusi, műfajokat keverő polymetrikus poétika vonatkozásában – amely részben iambikus, részben lírai természetű – a narratológiai elemzés, illetve fogalmak használatának természetesen csakis akkor van létjogosultsága, amikor (és azért ez nem általános) kifejezetten narratív természetű költeménnyel van dolgunk. A *carm.* 10 esetében mindenképpen erről van szó.

- az elbeszélő (*narrator*), ezúttal homo- és intradiegetikus: Catullus, aki a színpadon álló színészként, avagy még inkább afféle ókori *stand-up comedian*ként elmeséli,⁹⁷ mi történt vele, amikor a minap épp a *forumon* tartózkodott (*narratee*: a fiktív római közönség);
- a beágyazott elbeszélő (*embedded narrator*) és a felidézett én (*narrated self*): ugyancsak Catullus, aki a vers elsődleges elbeszélőjeként előadott elbeszélése szerint az elbeszélte eseménysoron belül előadott egy – a narrátor Catullus szerint először igaz, majd az igazság területéről elkalandozó – történetet (*narratee*: Varus és barátnője).⁹⁸

Ebből az összetett narratív szerkezetből világosan látszik, hogy a „Catullus” névnek több jelölete is van, s a különböző jelöletek között nem pusztán elbeszéléstechnikai értelemben lehet különbséget tenni: a főhős narratív önszoksorozása szoros összefüggésben áll azokkal a rafinált énműformálási (*self-fashioning*, vö. előző fejezet) technikákkal, amelyeket a költeményben alkalmaz. Azok az ironikus mozzanatok – az angol szakirodalom egyszerűen úgy fogalmazna: *ironies* –, amelyek a vers szemiotikai nyitottságát okozzák, mindenekelőtt éppen ebből a szerkezetből fakadnak: hogy az egyes megszólalások más jelentéssel bírnak a különféle szinteken, amelyek között „Catullus” személye biztosít átjárást, kitéve ezzel saját magát, illetve saját pozícióját is az *ironizálódás*, *fragmentálódás* veszélyeinek. Ez a folyamat pedig – és interpretációm végső soron éppen ezt kívánja igazolni – messze nem független azoktól a kulturális jelenségektől, amelyet a nagyvárosi tapasztalathoz társíthatunk.

1. A *carm.* 10 mint nagyvárosi anekdota: modern vagy antik?

A catullusi *urbanitas* összetett világa – ahogyan az a polymetrikus versekben kibontakozik – számtalan szállal kötődik a római nagyvárosi élet különböző összetevőihöz, ugyanakkor csak helyenként érintkezik azzal a nagyvárosi tapasztalattal, amely az európai irodalomban éppen a modernitás textuális megteremtésének és ábrázolásának elsődleges terepeként azonosítható. A 10. *carmen* ebből a szempontból egyedülálló szerephez jut. Az *urbanitas* ugyanis – egyfelől mint kulturális eszme (ti. a megfelelő viselkedés kódjai), másfelől mint a materiális és immateriális javak körforgásának terepe – ebben a versben a ’nagyvárosi’ (s ebben az értelemben *urbanus*) tapasztalat különféle dimenzióit kombinálja egymással, s anekdotaszerűsége mindezekelőtt ebben az értelmezési keretben válhat jelentéssé. A Catullus által előadott anekdotában a különféle

⁹⁷ A *stand-up comedy* műfajának a költeményben megszólaló hanggal való összefüggésbe hozása Tóth Edina (egy szemináriumon elhangzott) kiváló ötlete; köszönet érte.

⁹⁸ Ennek az összetett narratívának természetesen további „beszélő” is vannak, ám ők szigorúan véve nem elbeszélők (hiszen kérdeznak, kérnek, kommentálnak stb. – de nem elbeszélnek), így a költemény narratív szerkezetének leírásából nem véletlenül maradnak ki.

karakterek éppen a nagyváros tipikus szereplőiként tűnnek fel, s az általuk űzött praxisok eminensen a nagyváros cselekvési mintázataiba ágyazódnak, melyek egyszersmind textuális gyakorlatokként is tekintetbe vehetők. Mondhatnánk, a 10. *carmen* főszereplője nem más, mint a modern *flâneur* antik megfelelője, aki a városi kószálást mint kulturális gyakorlatot hajtja végre, melynek során – a nagyvárosi élet véletlenszerűségeiből egy látványosan önkényesen alakított narratívát létrehozva – az *urbanitást* szó szerint értve mint eminensen nagyvárosi tapasztalatot alkotja meg.

A vers első látásra nem más, mint egy nagyvárosi anekdota. Sokáig talán éppen emiatt nem is vették komolyan a filológiai kutatásban, hogy aztán a 20. század utolsó negyedében a legizgalmasabb Catullus-interpretációk tárgyává váljék. Ám nem feltétlenül szükséges ezt az anekdota-jelleget kiküszöbölni ahhoz, hogy a szöveg tétjei láthatóvá váljanak: lehetséges egy olyan megközelítés is, amely éppen anekdota-mivoltában veszi komolyan, különös tekintettel nagyváros és anekdota szoros összefüggésére, az anekdota „nagyvárosi műfaj” jellegére. Walter Benjamin ír a *Pasztyázások* egyik vázlatsterű megjegyzésében „az anekdota utcai felkeléséről”:

Az anekdota térben hozza közelünkbe, belépteti életünkbe a dolgokat. Az anekdota szigorú ellentéte a történelemnek: ez utóbbi azt a „beleérzést” követeli meg, amely mindent absztrakttá tesz. „*Beleérzés*” – *erre fut ki az újságolvasás*. Annak igazi módszere, hogy a dolgokat jelenlétűvé tegyük a magunk számára: megjeleníteni őket a magunk terében (nem magunkat az ő terükben). Csak az anekdota képes erre indítani bennünket. A dolgok, így megjelenítve, nem tűnnek semmilyen „közvetítő konstrukciót” nagyobb összefüggésekből.⁹⁹

A történetírással szembeállított anekdota eszerint ellenáll a történeti konstrukcióknak, amennyiben a benne érzékileg megjelenített dolgok nem tűrik, hogy szélesebb összefüggérendszerbe helyezzük őket, s természetesen abban az értelemben is, hogy a temporális egymásrakövetkezés helyett a térbeli egymásmellettséget részesíti előnyben. Ebben az értelemben elemzésem nem lesz hű Benjamin megjegyzéséhez, hiszen éppen azt kívánja megmutatni, hogy ebben az anekdotaként performált versben milyen kulturális, társadalmi, irodalmi diskurzusok találkoznak egymással, s kerülnek egymással interakcióba. Az anekdota mint a nagyvárosi élményeket rögzítő – és ugyanakkor meg is határozó – műfaj tesz ezen a ponton szert relevanciára, a maga esetlegességével és véletlenszerűségével éppen a *flâneur* Benjamin által elemzett tapasztalatát nyilvánítva meg, a nagyvárosi kószálót, aki minden különösebb cél nélkül járkal a nagyvárosban, amely az ő tapasztalatában éppen a diszkontinuitás, a töredékesség, a mindennapiság, a céltalanság karakterjeveit veszi fel, különös

⁹⁹ BENJAMIN 2001 [1929]: 204. A fordítást módosítottam.

tekintettel arra, hogy a „járás retorikája”¹⁰⁰ a városi tereket minden alkalommal újabb narratív konfigurációkba rendezi. A nagyvárosban létrejövő véletlenszerű interakciók – a legkülönbébb társadalmi rétegek, diskurzusok, miliók, kulturális praxisok stb. között – a *flâneur* nagyvárosi mindennapjait potenciális anekdotákká változtatják, miközben ezek az anekdoták (ha ilyenként megfogalmazódnak) maguk is részt vesznek a nagyvárosi tapasztalat megalkotásában: híreket, történeteket, tulajdonneveket, trendeket forgalmaznak a nagyváros terében, melyek egymással interakcióba lépve belépnek az említett kulturális körforgásba. Az anekdoták (vö. még újságolvasás!) alkalmasak arra, hogy a magánterek történeteit különféle narratívák formájában – beilleszkedve a materiális és immateriális javak körforgásába – az utcán forgalmazzák, s ennyiben magán és nyilvános közötti városi átváltóhelyekként is funkcionálnak. Az anekdota ebben a tekintetben a ’nagyvárosiaság’ értelmében vett *urbanitas* médiuma: a *flâneur* véletlenszerű városi élményeit a városi térben forgalmazó – s ezeket újabb városi találkozásoknak kitevő – elbeszélés.

A nagyváros tipikus és tipizált alakjai magától értetődő részét képezik a városi anekdota-irodalomnak. Ugyancsak Walter Benjamin írja *A kószálóról* szóló esszé legelején:

Az író, ha egyszer eljutott a piacra, úgy néz ott körül, mint egy panorámában. Külön irodalmi műfaj őrizte meg első tájékozási kísérleteit. Panoráma-irodalomnak nevezhetnénk. [...] Különálló vázlatokból állnak, melyeknek anekdotaszerű előadásmódja mintha csak a panorámák plasztikus előterét utánozná, a bennük foglalt információk készlete pedig mintha a szélesen kitáruló háttereket. [...] Kiemelkedő helyet foglaltak el ebben a műfajban a „physiologies”-nek nevezett szerény füzetecskék. Típusokat követnek nyomon, ahogyan azok a piacot szemügyre vevő írónak megjelennek. A fiziológus a párizsi élet minden alakját felvázolja a mozgó utcai árustól az opera előcsarnokában díszelgő ficsúrokig.¹⁰¹

Ennek műfajnak Benjamin szerint az lett volna az eredeti funkciója, hogy mintegy felvértesse a nagyvárosi labirintusban közlekedőt azoknak az embertípusoknak az ismeretével, amelyek veszélyt jelenthetnek rá városi kószálása során. A kószáló alakja akár mint „balek” (*dupe*, ahogy Baudelaire nevezte a bulváron áldozatul esett embert), akár mint „emberismerő” (aki maga is alkalmas újabb tájékoztató irodalom létrehozására) megjelenhet,¹⁰² ám nyilvánvaló, hogy dicsekedni utóbbi szerepével fog: adott esetben éppen azért indít útjára egy városi anekdotát, hogy városi kalandjait az emberismerő pozíciójából fogalmazhassa meg, aki sikerrel keveredett ki a bulvár emberi ragadozókkal teli dzsungeléből.¹⁰³ Ennek a városi élethez „hasznos

¹⁰⁰ A kifejezés a városban való járást a kulturális praxisok összefüggésében értelmező de Certeau-tól való, vö. DE CERTEAU 2010 [1990]: 125: „Ahogy a járkelők járnak-kelnek, egy sor, a »beszédfordulatokhoz« vagy a »stílusalakzatokhoz« hasonló fordulatot és kitérőt mutat. A járásnak is van retorikája.”

¹⁰¹ BENJAMIN 1980 [1938]: 850.

¹⁰² Vö. *uo.* 856.

¹⁰³ Vö. *uo.* 855.

ismereteket” kínáló – s egyszersmind a mindenkit eleve embertípusok szerint beskatulázó „emberismeret” narratív pozíciójából megalkotott – fiziológiai irodalomnak megvannak a maga antik előzményei. A Theophrastosnak tulajdonított *Jellemrajzok* (Kr. e. 4/3. század) éppen ilyen városi alakokat formálnak meg, egy-egy jellegzetes tulajdonság kiemelése révén. Az alábbiakban négy olyan példát idézek, amelyek a későbbiek szempontjából messze nem érdektelenek. Ezt olvassuk többek között a hízelgőről:

Hízlegő az az ember, aki sétálópartneréhez így beszél: „Veszed észre, milyen csodálattal néznek rád az emberek? Ez senkivel a városban elő nem fordul, csak veled. Hogy dicsértek tegnap is a Csarnokban! Több mint harminc ember üldögélt ott, de mikor arról került szó, ki a legderekebb, mind rajtad kezdte a sort, és a te nevednél kötött ki.”

Ezt a szószátyáróról:

Szószátyár az az ember, aki akármilyen vadidegen mellé odatelepszik, és először is dicshimnusz zeng a feleségéről; aztán azt kezdi mesélni, milyen álmat látott az éjszaka; aztán töviről hegyire elmondja, milyen fogásokból állt az ebédje.

Ezt a magakelletőről:

Kétségkívül magakellető az az ember, aki a másokra már messziről ráköszön, „nagy hatalmú férfiú”-nak címezi, valósággal körüludvarolja, két kézzel kapaszkodik belé, és nem engedi tovább, aztán egy darabon vele tart, megkérdezi, mikor láthatja viszont, s áradozó szavakkal vesz tőle búcsút; ha bírói tárgyalásra idézik, nemcsak az általa támogatott, de a szemben álló fél rokonszenvét is ki szeretné vívni, hogy „elfogulatlan”-nak tartsák; az idegeneket biztosítja, hogy „közelebb járnak az igazsághoz”, mint polgártársai.

Ezt pedig a hengegőről:

A hengegést nyilvánvalóan úgy foghatjuk fel, mint az elismerés egyfajta, nem létező javakkal történő hajhászását. Hengegő az az ember, aki a mólón ácsorogva azzal traktálja az idegeneket, milyen temérdek pénzt fektetett be a tengeren; hosszú előadást tart nekik a kölcsönügyletek mibenlétéről, meg hogy ő maga mennyit nyert és veszített vele; s miközben csak úgy dobálódzik az ezresekkel, rabszolgáját elszalajtja a pénzváltóasztalokhoz, holott egy árva drachma sincs a számláján. Ha úton van, az útítarsával járhatja a bolondját: nagy hangan elmondja, hogy s mint harcolt Nagy Sándor oldalán, milyen közel állt hozzá, hány ékköves serleget hozott a hadjáratból, s az ázsiai mesteremberekről is „meri állítani”, hogy jobbak az európaiaknál; és minderről éppen ő fecseg, bár még ki sem tette a lábát a városból.

(THEOPHRASTOS, *Jellemrajzok* 2, 3, 5, 8, 23, részletek, ford. SZEPESSY Tibor)

A sor a végtelenségig folytatható (s Theophrastos folytatja is): ezek a karaktertípusok azok, amelyek a városi jövés-menés akadályaként tűnnek fel, akik maguk is sétálnak, ám másokat a szabad sétálásban akadályoznak; akik „veszélyt” jelentenek a nagyvárosban közlekedő számára, mert feltartják, eltérítik eredeti útvonalától; akik a nagyvárosban keringő híresztelések,

rémhírek, pletykák kitalálói, módosítói és terjesztői, s akik ezen értesüléseket felhasználják a városi életben való érvényesüléshez; akik anyagi és társadalmi érdekeik érvényesítéséhez gátlástalanul felhasználják a városi körforgás lehetőségeit. Ha Catullus 10. *carmen*ét mint nagyvárosi anekdotát vesszük szemügyre, a nagyvárosi kószálás véletlenszerűsége, a találkozások és a beszélgetések esetlegessége mint a nagyvárosi tapasztalatot megnyilvánító hatáseffektusok vehetők szemügyre. Az elbeszélő természetesen „emberismerőként” találja a vele történeteket: Varust jól ismerte (*meus*), ezzel szemben Varus barátnőjét nem, ám rögtön tudta róla, hogy milyen típust képvisel (*scortillum, ut mihi tunc repente visum est*), s láss csodát, a nő e típusnak megfelelően is viselkedett (*ut decuit*). A nő csak kísérletezett azzal, hogy hasonló emberismerőként lépjen fel Catullusszal szemben: a narrátor úgy állítja be az eseményt, mintha vendéglátói képtelenek lettek volna megtalálni számára a megfelelő kategóriát. Mindenesetre hiába játszódik a történet nagy része (városi) magántérben, mégis az anekdota „utcai felkelését” reprezentálja: a nagyvárosi tapasztalatot hozza közel, lépteti be az életünkbe, szerkezetében is azt valószínűsít meg, amit Benjamin a nagyvárosi fiziológiai irodalomról mond: „enteriőrre teszi a bulvárt”.¹⁰⁴

2. A *carm.* 10 mint „plautusi komédia”

Catullus 10. *carmen*ének kétarcúsága mindenekelőtt abból fakad, hogy olyan panelekből áll össze, melyek – a theophrastosi karakterológiával is rokon szerep- és szituációtípusokat mozgató – görög-római újkomédia zsánereiből származnak. A késő köztársaságkori Róma mint nagyváros mindennapi életét ez a vers a plautusi *fabula palliata* szűrőjén keresztül alkotja meg.¹⁰⁵ Ez azt az ellentmondásos képletet vonja maga után, hogy egy nagyváros életét a klasszikus kor utáni görög *polis* perspektíváján át mutatja. A vers kezdetén megjelenő *forum* így egyszerre képviseli a komédiaszínpad virtuális – nem feltétlenül nagyvárosias – agoráját/*forum*át, illetve a késő köztársaságkor minden társadalmi, gazdasági, kulturális, vallási feszültségét magában összpontosító, virtuális – és mindenképpen nagyvárosias – *Forum Romanum*ot. A vers kezdetén megjelenő Catullus egyszerre áll mindkét értelemben vett *forum*on: mondhatni a *fabula palliata*t – amely a posztklasszikus görög világ és a Kr. e. 3/2. századi római világ fikcionális amalgámja – világhasználja irodalomtörténeti bédekkerként kora Rómájának kulturális appercipálásához.

¹⁰⁴ Uo. 852.

¹⁰⁵ Köszönöm Dér Katalinnak, hogy sok évvel ezelőtt felhívta erre a figyelmem. A szakirodalomban elvéve ugyan találhatók erre vonatkozó célzások (QUINN 1972: 220–222; NIELSEN 1987: 154; SKINNER 1989: 16; GAISSER 2009: 51, 55), ám mindezekig senki nem fejlesztette a felismerést interpretációvá. GAISSER 2009: 55 konklúzióját mindenesetre érdemes idézni: „Poem 10 is all about performance. Shaped as a Roman comedy, it presents its contemporary characters from late republican Rome in familiar roles from the ancient genre.”

Felvethető lenne a narratíva fókuszációjának kérdése: egybeesik-e a narrátor és a fókuszátor ebben az elbeszélésben? S ha nem, ki/mi fókuszálja a catullusi narratívát? Talán a beleértett olvasó, méghozzá a *fabula palliata* mint műfaj „átlagos nézőjeként” elképzelve? Tekintettel arra, hogy a *carm.* 10 Catullusa egy nem stabilizálható, társadalmi töredékekből kaleidoszkopikusan összeálló, s mint ilyen *par excellence* nagyvárosi szubjektumként áll előttünk, ez a kérdés nem megválaszolható: a komédiából fakadó összetett nézőpont jelenléte megkérdőjelezhetetlen a narratívában, ám erre a nézőpontra – minthogy az elbeszélői instancia erős variabilitást mutat – egyszerre igaz, hogy egybeesik és hogy nem esik egybe a narrátor nézőpontjával: egyidejűleg beszélhetünk tehát „belső” (*internal*) és „külső” (*external*) fókuszációról. Catullusnak van nézőpontja, de ez nem lehet kizárólagosan az „övé”, mert nem világos, hogy ki „ő”.

Mindezt irodalomtörténeti perspektívába helyezve megkockáztathatjuk, hogy éppen azért jutnak ebben a versben a görög-római újkomédia jellegzetes karakterei és szituációi a szokásosnál is nagyságrendekkel jelentősebb szerephez, mert az *urbanitas*nak mint szó szerint értett ’nagyvárosiasságnak’ a költészeti megformálásához az antik irodalmi hagyományban éppen az újkomédia konvenciórendszere állt elsősorban rendelkezésére. Másképp fogalmazva, a városi tapasztalat irodalmi megalkotásának az antikvitásban a görög-római újkomédia szolgáltatta a legfontosabb nyelvi-diszkurzív eszköztárat. Mindeközben nem feledkezhetünk meg a római szatíráról sem (a késő köztársaságkor irodalomtörténeti horizontján ez elsősorban Ennius, illetve Lucilius bizonyos műveit jelenthette), amely szintén eminensen városi műfajként határozza meg magát, ám a szatíra részben szintén az ó- és újkomédiából merítette a városi élet megjelenítésének paneljeit. Catullus iambikus költészetét sok szál fűzi a városi élet bemutatásában szintén fontos előzményként tekintetbe vehető hellénisztikus *iambos*-költészethez is, amely azonban – gondoljunk pl. Héródas városi jelenteteket ábrázoló *mimiambosaira* – szintén az újkomédia szerep- és szituációtípusaiból építkezik.¹⁰⁶ Ennek megfelelően a római (elsősorban plautusi) komédia szolgáltathatja azt az intertextuális bázist, amelynek háttere előtt a *carm.* 10 mint nagyvárosi anekdota helyzeteinek és szerepeinek ironikus többértelműsége – amelyet az értelmezés egy későbbi szakaszában a modernségben leírt nagyvárosi tapasztalattal fogok összefüggésbe hozni – az antik irodalmi hagyomány felől is kimutathatóvá válik. Mindez a nyelvi-stilisztikai szinten is tettenérhető: a *carm.* 10 a *sermo cotidianus*nak, a hétköznapi beszédnek a leginkább éppen a római komédiából ismerhető irodalmi változatát mutatja fel, mely nemcsak a valóságeffektus (*effet de réel*) létrehozásában

¹⁰⁶ A városi tapasztalat megformálásának itt felvetett irodalomtörténeti és műfaj történeti összefüggéseihez vö. MUECKE 2005.

játszik fontos szerepet, hanem műfaji kódokat is mozgósít: éppen a római komédiát idézi meg.¹⁰⁷

Ennek megfelelően a *carm.* 10 úgy is elképzelhető, mint amelyet a színházban mond el elbeszélője, ahol a közönség harsányan kacag az általa elmondott történeten, akár mert hagyja magát elbűvölni a szereplő szellemes előadásmódjától, stílusától és történetalkításától, akár mert szívesen kikacagja a nagyképű ifjút, aki még egy ennyire egyszerű szituációból is ilyen rosszul keveredett ki. Ami elmesél, az pedig szintén könnyen elképzelhető egy kétjelenetes mini-komédiaként. Az *otiosus* Catullus először is összetalálkodik barátjával a *forumon*, ahol tétlenkedett (*me ... e foro otiosum*) – első jelenet. Fel szokták hozni, hogy Catullus jelenléte itt inadekvát volt, amennyiben a *forum*hoz a római polgár hasznos tevékenykedése, a *negotium*, nem pedig az itt a *forum* szó tőzsomszédságába helyezett *otiosus* jelzőben megbújó *otium*, az ezidőtájt – a hellénizáló-esztétizáló perspektíva megjelenése után – ambivalens megítélés alá eső, az esztétikai tevékenységre alkalmas pihenőidőt és a káros semmittevést egyaránt jelentő fogalom tartozik. A késő köztársaságkorban az *otium* nyilvános gyakorlása valóban helytelennek minősül, s innen nézve Varus éppen azért viszi innen magával Catullust barátja otthába, abba a magántérbe, amelyben az *otium honestum*nak (a ’tisztességes szándékú tétlenségnek’) helye van.¹⁰⁸ Igen ám, de a *forum*mak (illetve az agorának) mint a város központi terének többféle használati módja is létezik, és éppen a vers komikus pretextusai mutatják meg, hogy a tétlen bámszokadás (*otium*) éppúgy lehet ha nem is helyesnek minősített, de sűrűn gyakorolt *forumi* tevékenység, mint a hasznos ügyek intézése (*negotium*). Mind a komédia virtuális agoráján/*forum*án, mind pedig a Forum Romanumon elképzelhető, hogy valaki a tétlenség jegyében tölti az idejét, ám ennek kulturális jelentése a két helyszínen eltérő. Míg a késő köztársaság Forum Romanumán az *otium* nyilvános megélése egy római polgár részéről a politikai diskurzusban morálisan elítélendőnek számít, addig a komédiabeli agorán/*forumon* ugyanez büntetlenül megtehető, csak számolni kell a cselekedetnek a szerepet érintő következményeivel. Akármelyik *forum*ra is helyezzük azonban az *otium*ot, mindenképpen a (társadalmi) szerep- és identitáskonstrukciók konfliktusokkal terhelt területére tévedünk. A publikus teret képviselő *forum*ról Varus ennek megfelelően – a második jelenetben – elragadja Catullust, s átviszi abba a (stilizált) magántérbe, amely a görög-római újkomédia a színpadon nem bemutatott, csak elbeszélt eseményeinek jellegzetes színhelye, ám ahol újkomédiához méltóan (látszólag) tét nélküli társalgás kezdődik mindenféle vegyes témában (*sermone vari*).

A beszélgetés komédia felőli értelmezésében fontos szerepet játszik a catullusi *urbanitas* eleve adott plautusi háttere. Ezzel kapcsolatban mindenképp az *urbanitas*nak az első

¹⁰⁷ A *carm.* 10 stilisztikai elemzéséhez – a római komédiára való utalással – lásd SEDGWICK 1947.

¹⁰⁸ Vö. STROUP 2010: 43–44. Az *e foro otiosum* oximoronjához vö. még SKINNER 1989: 11.

fejezetben ismertetett szótárára, a Brian Krostenko által *language of social performance*-nek nevezett társadalmi-esztétikai diskurzus lexikai összetevőire érdemes gondolni. Ezek a kifejezések a *carm.* 10-ben, tekintettel a komédia műfajának itteni aktiválódására, mintegy visszanyerik plautusi színezetüket, miközben a catullusi *urbanitas*-szal való szoros kapcsolatukat sem veszítik el. Ahogy a versben megjelenő *forum* is egyszerre olvasható a komédiaszínpad agorájaként/*forum*aként és Forum Romanumként, úgy a *language of social performance*-nek a verset keretező kulcsszavai is – konkrétan: (*il*)*lepidus*, (*in*)*venustus*, (*in*)*sulsus*, *neglegens* – kétértékűek: egyszerre hordozzák a komédia kódján belüli jelentésüket, illetve azt a jelentésüket, amely a catullusi *urbanitas* társadalmi-esztétikai kódjában kapcsolódik hozzájuk, biztosítva ezáltal az elbeszélés kettős fokalizációját. Az *urbanus* jelző nem szerepel a versben, ám implicit módon mégis jelen van, és éppen ugyanez a kettősség jellemzi: eldönthetetlen, hogy „Catullust” e versben egyfajta plautusi *urbanus scurraként*, azaz „városban ógyelgő ficsúrként”,¹⁰⁹ avagy a római politikai-kulturális elit tagjaként, előkelő pártfogókkal rendelkező *urbanus* költőként kell-e elképzelnünk. Az *urbanitas* ambivalenciája ezúttal az elbeszélés kettős nézőpontjában jelentkezik.

A *carm.* 10-nek a görög-római újkomédia kontextusában való értelmezéséhez talán leginkább kézenfekvő párhuzamként Plautus *Menaechmi* c. komédiája kínálkozik.¹¹⁰ Természetesen nem klasszikus intertextuális viszonyról van szó, hanem arról, a fennmaradt plautusi vígjátékok közül valószínűleg a *Menaechmi* használható fel legsikeresebben ennek az újkomédia nyelvéhez, tipikus helyzeteihez és világához többszörösen kapcsolódó költői szövegnek az e műfaj keretei között való újrakontextualizálásához. Erre a komédiára tehát az alábbiakban nem intertextuális, hanem kontextuális bázisként tekintek. Az első felvonásban a házasságát és a polgári kötelességeket nyomasztó köteléknek megélő Menaechmus I (az ikerpár epidamnusi tagja) elhatározza, hogy – a feleségétől lopott köpennyel mint ajándékkal – felkeresi kedvesét, az Erotium nevű független hetérát (a darabban *meretríx*ként és *scortum*ként is emlegetik), hogy gasztronómiai és erotikus élvezetek segítségével szakadjon ki a hétköznapi szűrkegéből. E látogatás első felére sor is kerül: Peniculus nevű *parasitus*ával meg is látogatja az örömlányt, megbeszéli a szórakozás részleteit, melynek keretében Erotium bevásárlólistával látja el szakácsát – ám amíg a beszerzésre sor kerül, és a lakoma elkészül, az urak kimenőt kapnak, amelynek idejét a *forumon* töltik el. Itt Menaechmus I ismét belekeveredik a polgári élet kötelezettségeinek hálójába – *cliense* jogi segítségre szorul –, ami végzetes lesz aznap éjszakai örömeire nézve: miközben ő a *forumon* vesztegel, a városba éppen ekkor érkező ikertestvére

¹⁰⁹ PLAUT. *Trin.* 203, vö. e disszertáció első fejezetével.

¹¹⁰ Magyarul *Az iker* címen ismeretes; a *Tévedések vígjátéka* plautusi modellje. A komédia értelmező áttekintéséhez mindenképp lásd SEGAL 1987: 42–51; DÉR 1989: 140–151.

élvezi ki az erotikus lehetőségeket, *parusitusa* pedig – aki őt a tévedések plautusi vígjátékának összes többi szereplőjéhez hasonlóan összetéveszti ikertestvérével – távollétében azzal vádolja, hogy míg ő a maga részéről a népgyűlésen bábéskodott dologtalanul, Menaechmus I elosont előle, s egyedül ment el barátjához. A cselekmény további részletei számunkra most kevésbé érdekesek.

Ami a plautusi vígjáték és a catullusi költemény közötti kapcsolódási pontokat illeti, egyfelől érdemes kiemelni, hogy mindkét szövegben kiemelt jelentősége van a társadalmi identitás kérdéskörének. Fogalmazhatunk így: mindkettő azt a kérdést problematizálja, hogy létezik-e az individuum saját társadalmi szerepeitől és a társadalmi percepciótól függetlenül, avagy ellenkezőleg, az egyes individuumot éppen ezek a szerepek és percepciók konstituálják. Másfelől mindkét cselekmény *forum* és *otium* metszéspontjában játszódik. Ahogy Erich Segal írja: „A *Menaechmi* drámai formában illusztrálja egy hétköznapi polgár vágyódását arra, hogy ideiglenesen kiszakadjon mindennapi teendői közül”,¹¹¹ ott szeretné hagyni a valóságelvet/hétköznapot képviselő *forumot*, hogy eljuthasson az öröme/ünnepek helyszínéig, a hetéra lakásáig. Ezzel összefüggésben természetesen nem tekinthetük el mindattól, ami „plautusi” (*Plautinisches*) – tehát a Kr. e. 3/2. századi római kontextust képviselő elem – Plautus e vígjátékában: a komédiabeli *forumba* is beleértette/belelátta a római néző a Forum Romanumot, annak minden társadalmi-kulturális konnotációjával. (A perspektíva kettőssége tehát már a plautusi cselekményben is benne rejlik.) Mindeközben konkrét párhuzamok is adódnak bizonyos, a darabban felmerülő szerepek- és szituációtípusok révén, melyek e tematikus kapcsolódásnak – illetve a komédia műfajával való, általánosabb értelemben vett érintkezésnek – köszönhetően szorosabb összefüggésbe is hozhatók a 10. *carmennel*. A *Menaechmi* mint vonatkoztatási keret mindennek köszönhetően arra kínál lehetőséget, hogy a költeményben megjelenő személyeket mint egy plautusi komédia szereplőit mutassuk be, felvázolva a köztük fennálló viszonyokat, és megvizsgálva karakterük különféle összetevőit, illetve – ezzel szoros összefüggésben – a vers mint identitás-komédia cselekményét újragondoljuk.

Catullus: A főszereplő/narrátor szerepével kapcsolatban a vers kezdetét kell alaposan megvizsgálnunk:

*Varus me meus ad suos amores
visum duxerat e foro otiosum ...*

E két sornak, illetve különösen a *me / visum duxerat ... otiosum* kifejezésnek két jelentősen eltérő értelmezése lehetséges. A közkeletű felfogás szerint a *visum ducere* beteglátogatást jelent (ebben

¹¹¹ SEGAL 1987: 43. Vö. még a vonatkozó fejezet beszédes címével: *From Forum to Festival*.

az esetben a *visum* a *visere* ige supinum accusativusa): Catullus, aki saját állítása szerint igencsak ráérősen tartózkodott a forumon, megengedte Varus nevű barátjának, hogy magával vigye az otthon betegeskedő kedvesét – akinek státusza itt még nem kerül szóba – meglátogatni. Ezt a felfogást erősíti a vers második felében előkerülő Serapis-utalás: eszerint Varus kedvese éppen azért szeretne Serapis szentélyébe eljutni, hogy ott gyógyíttassa magát.¹¹² A Sarah Culpepper Stroup által nemrég felvetett alternatív értelmezési lehetőség szerint a *visum ducere* beteglátogatás értelme nem kényszerítő: sokkal fontosabb az érzékelésnek a harmadik sorban is megjelenő motívuma, ugyancsak a *visum* szó alkalmazásával: ahogy a harmadik sorban Catullus örömlányként érzékeli Varus kedvesét (*scortillum, ut mihi tunc repente visum est*), úgy az első sorban pedig őt érzékeli *otiosus*ként barátja, Varus. Ebben az esetben a *visum* a *me ... otiosum* mellett álló participium a *videre* igéből: „Varusom magával vitt a kedveséhez a *forum*ról, mivel úgy látta, *otiosus* vagyok – azaz igencsak ráerek”.¹¹³ A *Menaechmi* kontextusában vizsgálva a verset, utóbbi értelmezési lehetőség különösen felértékelődik: ezek szerint Varus prekoncepció alapuló percepciója eleve meghatározza Catullus szerepét („ő *otiosus*nak nézett engem, amiből ez és ez következett”), cserébe Catullus is prekoncepcióval áll hozzá Varus kedveséhez: „amint odaértünk, rögtön láttam, hogy örömlány”. A társadalmi szereotípiák egymással szemben való mintha egyfajta szereposztásként is értelmezhető lenne: a szerepek már az első három sorban kiosztásra kerülnek, méghozzá olyan fogalmak segítségével, amelyek legalábbis kétértékűek: a catullusi társadalmi-esztétikai univerzumon túl a *fabula palliata* irányában is nyitottak. A *scortillum* könnyedén megidézi a plautusi örömlányokat (erről később), ám ennek fényében, egy sorral visszaugorva, az *otiosus*t sem nehéz beazonosítani: bizony a komédiabeli *parasitus* szerepéről van szó.

Varus feltételezett nézőpontja már implikálva volt a *visum* kifejezésben. Ha az ő szemszögéből beszéljük el a történetet, nem lehetetlen egy olyan narratívát kialakítani, mely szerint Catullus volt az, aki a *forumon* ögyelelve mintegy „ráakaszkodott” Varusra, és még a szerelme otthonába is elkísérte, ahol azzal traktálta őket, hogy milyen szerencsétlen, s mennyire nincs mit a tejbe aprítania.¹¹⁴ A *Menaechmi* cselekményéhez viszonyítva – ismét hangsúlyozom, hogy a legtagabb értelemben vett intertextualításra kell gondolni – itt két jelenet

¹¹² A *visum ducere* beteglátogatásként való értelmezéséhez vö. mindenekelőtt FORDYCE 1961: 116 és 121 *ad loc.*

¹¹³ Lásd STROUP 2010: 43–44, aki az alábbi fordítást adja: „My Varus led me out of the forum and took me / To meet his girlfriend, since I appeared *otiosus*”.

¹¹⁴ Ezt a fejezet szempontjából alapvető jelentőséggel bíró ötletet áttételesen Hajdu Péternek köszönhetem, aki nem a vers komikus pretextusaiból, hanem az általam szintén felvetett – e fejezetben utolsóként sorra kerülő – horatiusi intertextusából vezette le ezt a versbeli történet által megengedett alternatív elbeszélési (narratívázási) lehetőséget.

kombinációjával van dolgunk. Az egyik az első felvonásban sorra kerülő látogatás eleje és vége Erotiumnál, a másik pedig Peniculusnak a harmadik felvonás kezdetén elhangzó monológja.¹¹⁵

EROTIUM:	Lelkem, Menaechmus, üdvözöllek. (<i>Anime mi, Menaechme, salve</i>)
PENICULUS:	S engem?
EROTIUM:	Te számfeletti vagy.
PENICULUS:	Így van ez mindig a légióknál, van ott is kísérő elég.
MENAECHMUS I:	Csatát akarok vívni nálad evvel a fickóval ma még.
EROTIUM:	Még ma meglesz.
MENAECHMUS I:	Mindaketten hörpölünk e nagy csatán. És aki a kancsó mellett győzedelmes hős leszen, Az lesz a tiéd: te döntöd el, kivel mulatsz az éjszaka. Jaj, de utálok feleségem, ha rádnézek, gyönyöröm!
EROTIUM:	S közben mégsem állod meg, hogy valamijét föl ne öltsd! Mi ez?
MENAECHMUS I:	Lehántottam nőm héját, fennhéjazz már benne te!
EROTIUM:	Könnyel eléred, hogy minden más ostromlómnál több légy nekem.
PENICULUS (<i>ētre</i>):	Addig hízeleg a széplány, míg lát zsákmányolnivalót; [...]
MENAECHMUS I:	Készítettessz hármunk számára otthonodban lakomát, S a piacról (<i>de foro</i>) jó egynehány jófajlatot meghozasz; [...] Hozasd tüstént.
EROTIUM:	Castorra, így lesz.
MENAECHMUS I:	Mi a piacra megyünk (<i>Nos prodimus ad forum</i>); S jövünk is rögtön: iddógalunk, míg főnek az ételek.
EROTIUM:	Jőjj, mihelyt tetszik; készen lesz minden.
MENAECHMUS I:	Rendben van; siess. Te meg kövess.
PENICULUS:	Herkulesre! Követlek is, gondosan; Az ég minden kincseért sem vesztenék szem elől.

(PLAUT. *Men.* 182–217 [kihagyásokkal], ford. DEVECSERI Gábor)

PENICULUS:	Harmincéves elmúltam már, de nem tettem ennyire bolondot még, sem ennyire ártalmasat sohasem, mint ma, mikor a népgyűlés közé merültem, én nyomorult. Míg ott bámészkodtam (<i>ubi ego dum bieto</i>), Menaechmus elosont előlem és bement a barátnőjéhez (<i>ad amicam</i>), s engem bevenni nem kívánt (<i>neque me voluit ducere</i>). Veszejtsd el az összes isten azt, aki kitalálta a népgyűlést, mi elfoglalja az ügyis elfoglaltakat (<i>homines occupatos occupat</i>).
------------	---

¹¹⁵ A *Menaechmi* latin szövegét az alábbi kiadás alapján idézem: LINDSAY 1968; Devecseri Gábor magyar fordításának forrása: DEVECSERI 1977.

Nem helyesebb az ilyesmire a henyélőket (*otiosos homines*) hívni el,
 aztán hogyha mégse mennek, nyakukba varrni a büntetést?

(PLAUT. *Men.* 446–454)

A két jelenet közül mindkettőből kiderül, hogy a *forum* ebben a világban (is) többfunkciós tér: bevásárlásra, bémészkodásra (*otium*), illetve politikai és jogi tevékenységre (*negotium*) egyaránt alkalmas, nem véletlen, hogy a szakácsnak, a polgárembernek és a parazitának is akad ott tennivalója. A parazita persze a maga henyélő (*otiosus*) mivoltában itt csak bémészkodik, s arra vár, hogy a polgár elvégezze a maga dolgát, s magával vigye (*ducere*) a már eleve megbeszélt, fényűző vacsorával tarkított randevújára a pénzért, illetve ajándékokkal megvásárolt barátnőjéhez (itt: *ad amicam*, de korábban többször is: *scortum*). A catullusi narratíva kezdete olyannyira a plautusi szókincsből és szituációkból építkezik, hogy ennek tükrében a főhőst már-már nehéz *nem* a parazita szerepében elhelyeznünk, akit Varus vagy önszántából vitt magával a hetérához, vagy akarata ellenére. A két komédia-jelenetben – az egyik persze a darab valóságát tükröző jelenet, a másik egy tévedésen alapuló monológ – két különböző narratíva szerepel a polgár és a parazita találkozásáról: az elsőben Menaechmus önként viszi magával Peniculust (ti. a ház előtt találkoztak, s az epidamnusi polgár annyira boldog volt, hogy otthon hagyhatta házsártos feleségét, hogy tüstént meghívta magával az épp megpillantott élősdijét a tervezett lakomára), a másodikban Menaechmus sejti, hogy Peniculus ráakaszkodna a *forumon* és meghívatná magát a vacsorára, ezért gyorsan eliszkol, amíg az élősdí a népgyűlésen tánta a száját. (Persze nem iszkolt végül sehová, hiszen a *forumon* a társadalmi kötelezettségekbe gabalyodván egy *cliens*ének kellett jogi segítséget nyújtania – íme a római mindennapok, amint áttűnnek a plautusi szövegen! –, s helyette a frissen a városba érkezett Menaechmus II tett látogatást Erotiumnál.) A két alternatíva együttes megjelenése a *Menaechm*ban jól mutatja, hogy a *car.* 10 kezdő szituációja mögé mindkét lehetőséget odaképzeltetjük: Varus vagy önként és dalolva, vagy éppen kényszer hatása alatt vitte magával Catullust a „szerelméhez”.

A parazitát Erotium mindenesetre „számfelettinek” tekinti, aki a szakács szerint, ha evésre kerül a sor, „nyolc embert emberül helyettesít” (*Men.* 223). Peniculus reakciója a számfelettségre kibontja a katonai metaforát, az *adscriptivus*okra – a legiók mellé rendelt fegyvertelenekre – való utalással.¹¹⁶ Szembetűnő párhuzama ennek Catullus bithyniai tartózkodása, ahol ő a *propraetor* (Memmius) *cohors praetoria*jába tartozott, amely az irodalmi

¹¹⁶ Az *adscriptivus* fogalmához vö. GRATWICK 1993: 157 ad *Men.* 183.: „[...] It seems that drafted troops and officers were supposed to nominate »back-ups«, »stand-ins«, »squires« (*accensi, adscriptivi*) from the appropriate class and tribe to serve in their stead if needed, and from whom, in theory, wastage in the regular levies might be made up (Varro *LL* 7.56) in accordance with the Servian rules, whatever they were. But as a category or company the *adscriptivi* seem from this passage to have been regarded as »dogsodies« unlikely to be worth their salt if and when seconded.”

patronázs egyik köztársaságkori formája volt: egy-egy provincia irodalmi érdeklődéssel megáldott helytartója maga köré gyűjtött fiatal értelmiségieket, akik így jutottak némi pénzhez és világlátási lehetőséghez, anélkül, hogy valódi katonai vagy közigazgatási feladatokat kellett volna ellátniuk.¹¹⁷ A *Menaechmi* felől nézve az elősködés egy fajtája ez, a *parasitus/adscriptivus* catullusi megfelelője: ha a komédia perspektívájából olvassuk a *arm.* 10-et, akkor itt kettős szerepjátékról van szó. Érdeemes megnézni ebből a szempontból is, hogy kezdődik a beszélgetés:

*huc ut venimus, incidere nobis
sermone varii, in quibus, quid esset
iam Bithynia...*

Ha továbbra is a catullusi perspektíva ellenében (mondjuk Varusék feltételezett nézőpontjából) olvassuk az elbeszélést, felfigyelhetünk az elbizonytalanító effektusokra. A *venimus* alanya mindenképp Catullus és Varus, ám a *nobis* kétféleképp érthető: vagy (a *mihi* szinonimájaként) csak Catullusra vonatkozik, vagy továbbra is mindkét férfi szereplőre, vagy mindhármutra: csak ő volt „áldozata” a felvetett témáknak, vagy a két férfi együttesen volt kénytelen állni a sarat a nő elháríthatatlan verbotizálásával szemben, vagy mindhárman passzív elsenvedői voltak a vegyes társalgás logikája által véletlenszerűen feldobott változatos társalgási témáknak. Az *incidere nobis sermone varii* tehát látványosan homályban hagyja a beszélgetés kezdetének pontos mikéntjét, és éppen ezzel keveri gyanúba az elbeszélőt. (Természetesen az *incidere* kifejezés – különösen a *provincia ... incidisset* megfogalmazással való összecsengésének tükrében – az elháríthatatlan véletlenszerűséget sugallja: a nő „ránk zúdította” ezeket a témákat, és nem volt mit tennünk.¹¹⁸) Látványosan elliptikussá válik ezen a ponton a narratíva: az elegyes beszélgetésből Catullus az anekdota megformálásakor csak egyetlen témát emel ki (*in quibus*): amikor az került, hogy mi újság Bithyniában. Vajon milyen témák kárára emeli ki épp ezt az egyet az elbeszélésben? Az elbeszélés üres helyeinek kitöltéséhez a komikus kontextus azt a lehetőséget kínálja fel, hogy olyan témákat feltételezzünk, amelyek éppen a vendég státuszát érintik: a *Menaechmi* felől nézve például olyan felvetésekre gondolhatunk a nő részéről, mint a „számfelettségre” való – akár komolyan gondolt, akár ironikusnak szánt – utalás. De vajon ki vetette fel azt a kérdést, amely viszont meghatározóvá válik az elbeszélésben: Bithynia kérdését? Varusék nézőpontjából akár a történeteknek egy olyan elbeszélése is megfogalmazható lenne (Catullus megfogalmazása ezt is megengedi), miszerint éppen a kedves vendég hozakodott elő Bithyniával, a dicsekvés és a panaszkodás kettős szándékával.

¹¹⁷ Vö. FORDYCE 1961: 118 *ad loc.*

¹¹⁸ Az *incidere* és *incidisset* összecsengéséhez vö. FITZGERALD 1995: 175, aki ezt a politikai siker/profit és a társalgásbeli siker/profit versbeli összefüggésének textuális jeleként olvassa (meggyőzően).

Catullus bithyniai tartózkodásának témája mindenesetre valahogyan felmerül, különös tekintettel az utazás konkrét anyagi hasznára. Erre Catullus először állítólág „az igazat feleli” (*respondi id quod erat* – ha ugyan elhangzott erre vonatkozó kérdés), miszerint nem járt éppen jól az utazással, majd azért, hogy legalább saját magát szerencsésebbnek tüntesse fel (*ut puellae / unum me facerem beatiorum*) a rá nyilvánvalóan erotikus hatással lévő nő szemében, állítólág azt hazudja, hogy egy luxusjárművet – *lectica octaphorust* – azért csak sikerült szereznie. Mintha Catullus két komédiabeli szereptípus, a parazita (gr. *kolax*, *parasitos*) és a hetvenkedő/hencegő (gr. *aladzón*) között habozna. Anne Duncan elemzése szerint e két szereptípus nagyon közel áll egymáshoz:¹¹⁹ mind a parazita, mind a hencegő a színlelő típusának alfajai, akik a színpadon magát a társadalmi szerepjátszást – a társadalmi énförmálást – viszik színre, verbális úton kívánva olyan pozíciót biztosítani a maguk számára, amellyel eggyel feljebb léphetnek a társadalmi ranglétrán: az elődsi legalulról a társadalmi átlagba, a hencegő pedig középről az elitbe.¹²⁰ Társadalmi aspirációit mindkettő valamiféle *social performance* keretében igyekszik elérni, aktuális belső közönségét különféle hazugságokkal (az egyik állítólágos szerencsétlenségével, a másik állítólágos szerencsésével) szórakoztatva: és persze a színházi nézőket is, számukra sokszor félre-kommentárokkal jelezve a színlelés/hazugság tényét. Az elődsi az aznapi jóllakás érdekében mindig azt mondja, amit „gazdája” hallani kíván, a hencegő pedig állítólágos magas politikai kapcsolataiból próbál szituatív előnyöket kovácsolni. Catullus a *carm.* 10-ben – az újkomédia perspektívájában – mintha mindkét lehetőséget felkínálná vendéglátóinak: parazita legyek vagy hencegő?

Varus: A *carm.* 10-ben Varus szerepe viszonylag passzív. Ő az, aki Catullus szerint magával viszi őt a *forum*-ról szeretője otthonába, ám innentől kezdve nem önálló szereplő: eleinte barátjával együtt kérdezik ki a kedves vendéget (*inquunt*), ám hamarosan passzív hallgatója lesz a másik két fél kommunikációjának, melyhez vagy nem szól hozzá, vagy igen, csak erről a catullusi narratíva már nem tudósít. Varus alakja (főként némasága okán) nem kifejezetten illeszthető a komédiabeli szereposztásba,¹²¹ ugyanakkor ha éppen a *Menaechmi*-ra összpontosítunk, a szerepe természetesen Menaechmus I-é, aki ráadásul épp arra panaszkodik, hogy egy *cliens*-ét kellett jogi ügyletekben megvédenie, s ezért ér oda későn a hetérájához:

Milyen balga és bús bolond bős szokás (*ulimur maxime more moro / molesto*)

(pedig hát a legrangosabb mind nagyon

tartja és épp ezért mind követjük),

hogy mennél több védenet (*clientes*) tartunk magunknak.

De, hogy jók-e vagy rosszak-é, egyre megy;

¹¹⁹ Lásd DUNCAN 2006: 90–123.

¹²⁰ *Uo.* 119. A *kolax* alakjához lásd még a már idézett Theophrastost (*Jellemrajzok* 23).

¹²¹ Vagy éppen ellenkezőleg, vö. NIELSEN 1987: 154 („Like a Plautine *sodalis*, Varus draws his friend away...”).

pénz a fontos, sosem védencünk jó neve,
becsületes híre.

[...]

Törvény elé idézik őt? – A pártfogóját (*patronis*) is vele

hogy védje őt, a gaztevőt ügyvédjeként:

a nép és a törvény és a bírák előtt is.

Ahogy ma engem egy védencem, noha épp nem akartam, feltartott,

a magam dolgát nem végeztem: úgy rámnehezült az ügyével.

Az aediliseknél sok gaztettét, számos ocsmány rondaságát

védelmeztem mindenféle furfangos fortély-fogással.

[...]

Hogy vesztenék el az istenek!

úgy elrontotta a napom;

és vesztenének el engem is,

hogy a forumra néztem egyszer is.

(PLAUT. *Men.* 571–599 [kihagyásokkal])

A komikus szcenáriók felől nézve Varus természetesen akármilyen okból járhatott a *forumon*: lehetett Catullushoz hasonlóan otiosus, ám ha a Menaechmi felől olvassuk a *carm.* 10-et, ő sokkal inkább az *occupatus* kategóriába tartozhatott. S ha úgy tekintünk rá, mint aki Menaechmus I-hez hasonlóan – bár nála szerencsésebb végkimenetellel – a *forumon* ténykedett, akkor talán (bár itt óvatosnak kell lennünk, hiszen nem állunk távol a körbenforgó érveléstől) ahhoz is támpontot nyerünk, hogy a hivatásszerűen jogi pályát folytató Alfenus Varusszal – nem pedig az értelmiségi karrierjéről ismert Quintilius Varusszal – hozzuk összefüggésbe.¹²² Akárhogy is, a komédia-perspektívából szemlélve Varus a *forumon* bámszklodó Catullushoz képest társadalmilag magasabb állásúnak látszik, aki éppen azért törekszik vagyonszerzésre, hogy a *forum* után lehetősége legyen a barátónője társaságában tölteni az estét. Arról nem vagyunk informálva, hogy Menaechmus I-hez hasonlóan Varus számára is elmaradnak-e a várt gasztronómiai és erotikus örömök, ugyanakkor a győzelem vagy vereség kérdése a versben más síkon értelmeződik: a csata, amelyet Menaechmus I tréfásan kilátásba helyezett Peniculusnak és Erotiumnak – miszerint a hetéra azzal bújjon ágyba, amelyikük asztal alá issza a másikat –, a *carm.* 10-ben a társadalmi diskurzusok, szerepek és pozíciók küzdőterén fog lezajlani és eldőlni, avagy inkább függőben maradni.

A barátónő: Varus barátónőjének – Catullus beszélgetőpartnerének – a szerepe Catulluséhoz hasonlóan komplex, ugyanis Catullus mint narrátor folyamatosan jelzi, hogy az ő

¹²² Varus személyének történeti beazonosításához vö. FORDYCE 1961: 116. Varus Catullusnál a *carm.* 22-ben jelenik meg meg, ahol a *carm.* 10-hez hasonlóan passzív szerepre van kárhóztatva: címzettként meghallgathatja, miként gyalázza Catullus a Suffenus nevű fűzfapoétát. Varus a *carm.* 10-ben is Catullus hallgatóságaként funkcionál, s szintén egy gyalázkodást kell végighallgatnia.

jellemzésében/karakterében milyen alapvető szerepet játszik az ő szubjektív percepciója, hasonlóan ahhoz, ahogyan az ő *otiosus*ként való azonosításában is szerepet játszhatott Varus percepciója:

*Varus me meus ad suos amores
visum duxerat e foro otiosum,
scortillum, ut mihi tunc repente visum est,
non sane illepidum neque invenustum.*

Varus kedvese tehát először (*suos*) *amores*-ként van megnevezve, amely a catullusi szerelmi költészetben a szerelmi kapcsolat bevett kifejezése,¹²³ ám azon nyomban egy másik főnévvel jellemzi: *scortillum*, amely a Plautusnál is gyakran szereplő *scortum*, 'prostituált' főnévnek a komédia nyelvére jellemző, ám – legalábbis az általunk ismert klasszikus latin irodalomban – sehol másutt elő nem forduló kicsinyítő képzős változata ('szajhácska'). Természetesen az ún. független prostituáltról van szó,¹²⁴ melynek leggyakoribb megnevezése a római komédiában a *meretrix*, ám a *scortum* is – noha érezhetően közönségesebb titulus – ugyanezt a szereptípust jelöli: a Menaechmiban Erotiumot legtöbbször *meretrix*ként szerepel, ám időnként (jellemzően erotikus szolgáltatásaival összefüggésben) *scortum*nak is nevezik. A független prostituált a legtermészetesebb szereplője a plautusi komédiának és később – bár a legritkább esetben *scortum*ként megnevezve – az Augustus-korban kivirágzó szerelmi elégiának is, ám a catullusi költészetben – nem függetlenül az *iambos* műfajának erős jelenlététől a polimetrikus versekben – általában gyalázkodásként szerepel: világosan kiderül ez a 6. *carmen*ből, ahol Catullus arra próbálja rábírní Flaviust, hogy árulja el kedvesének (*delicias tuas; tuos amores*) nevét, s felveti a lehetőséget: ezt barátja talán azért nem teszi meg, mert „valamiféle rusnya ringyóról” (*nescio quid febriculosi / scorti*) van szó.¹²⁵ Ennek megfelelően az *ut mihi tunc repente visum est* természetesen többféleképp érthető. Ha hiszünk ennek a 'megbízhatatlan narrátornak',¹²⁶ akkor az elbeszélő én csalódását fejezi ki, ám a komédiabeli szereposztás perspektívájából úgy is tekinthetjük, hogy ez valamiféle visszavágás az iméntiekért: ha Varus őt komédiabeli parazitaként érzékeli, akkor ő Varus kedvesét fogja komédiabeli örömlánynak tekinteni, legalábbis az esemény utólagos narratív megalkotása során. Különös tekintettel arra, hogy a nő viselkedését a továbbiakban – ennek a narratívába utólag is beilleszthető előzetes percepciónak megfelelően, vagy éppen az első benyomásból következő látásmód folytán (vö. Pygmalion-effektus) – valóban úgy

¹²³ Vö. csak a polimetrikus versekből *carm.* 6, 16; 15, 1; 21, 4; 40, 7; 45, 1.

¹²⁴ A komédiabeli prostituált-típusokhoz vö. ROSIVACH 1998: 76–139 (társadalmi státusz szerinti különbségtétel: szexuális célokra igénybe vett rabszolgánók vs. a *betairás/meretrix*ek mint független prostituáltak), DUNCAN 2006: 131–107 („jóhiszemű” vs. „rosszhiszemű” prostituáltak).

¹²⁵ *Carm.* 6, 4–5. De vö. még a *carm.* 42 *moecha putidaj*ával is.

¹²⁶ SKINNER 1989: 10 jelöli így a catullusi elbeszélőt, a narratológiai terminus etikai jelentéshangsúlyait kiaknázva.

ismerteti, mint aki ennek a szereptípusnak a mintázatát követi: ez természetesen visszavágásként is elkönnyvelhető azért, amiért a hölgy hazugságon kapta Catullust mint az elbeszélés szereplőjét.¹²⁷ A percepcióval és szereposztással folytatott költői játék kiválóan érzékelteti azt a valóságos társadalmi tény, hogy a társadalmi szerepek egyén és közösség interakcióinak komplex folyamatában konstituálódnak.

A *scortillum*hoz tartozik két jelző is: *non sane illepidum neque invenustum*. Az *urbanitas* szótárának megjelenése jól illeszkedik a nézőpontoknak ahhoz a játékhöz, amelyet a társadalmi és komédiabeli szerepkonstrukciók és -érzékélések keveredése teremt ebben a versben. A *lepidus* és *venustus* jelzők a plautusi nyelvben legalább annyira az örömlányokat is jellemző *sermo amatorius* részét képezik, mint amennyire a hellénizáló-esztétizáló szemlélet nyelvi jeleként a *language of social performance* lexikai előfutárai. A dicséret tehát, hogy ti. Varus kedvese, annak ellenére, hogy kurvácska, mégsics híján a *lepos*nak és a *venustas*nak, egyfelől beilleszti a a szerepet az *urbanitas* catullusi világába (hogy aztán ezt a gesztust a vers végén természetesen vissza is vonja), másfelől egyszerűen ráaggatja azokat a jelzőket a női karakterre, amelyek az iménti besorolásából (*scortillum*) már egyenesen következnek is. Mindeközben nem megkerülhető e jelzőknek az erotikus szférához való kapcsolódása: a *lepidus* és a *venustus* jelző mindenekelőtt arra utal, hogy a hölgy viselkedése, megjelenése és nyelvezete nincs híján a férfiakra gyakorolt erotikus vonzerőnek, amelynek Catullus eleinte – saját elbeszélése szerint – nem is próbált meg ellenállni.¹²⁸

A *sermo amatorius*nak és az ezzel lepezett haszonszerzési törekvéseknek Varus barátnője autentikus képviselőjeként tűnik fel a catullusi narratívában. Mintha csak róla szólna az a jellemzés, amelyet egy friss Plautus-könyv éppen Erotiumról ír, Peniculus már idézett mondatából¹²⁹ kiindulva: „Egy kurtizán *blanditiája* [hízelgő kedvessége] tehát abban áll, hogy az ügyfele számára olyan képet sugároz (az illetőről, magáról, illetve a helyzetről, amely összehozta őket), amely megfelel az illető vágyainak. Ez a szívéllyesség azt a célt szolgálja, hogy elterelje a férfi figyelmét a vagyonára leselkedő fenyegetésről, amelyet éppen ő [az örömlány] okoz.”¹³⁰ És valóban: Varus kedvese ennek a viselkedési mintának megfelelően először megpróbálja Catullus bithyniai tartózkodását a lehető legkedvezőbb fénybe állítani. Hiába mondja Catullus,

¹²⁷ Varus barátnőjének catullusi ábrázolását már SKINNER 1989: 16 a „plautusi *meretrix*” alakjával hozza (jogosan) összefüggésbe, természetesen a férfi elbeszélő *unfair* narratívájának összefüggésében (1. társadalmi szerep kijelölése: „nekem szajhának tűnt”, 2. a percepció és a narratíva hozzáigazítása a kezdeti döntéshez: „úgy is viselkedett”).

¹²⁸ A *venustus* ('attractive, erotic, well-arranged') és a *lepidus* ('delightful, delicate, bright') szemantikai mezejéhez és jelentésmódosulásaihoz Plautustól a Cicero és Catullus által képviselt *language of social performance*-ig vö. KROSTENKO 2001a: 48–51 (*venustus*) és 64–72 (*lepidus*).

¹²⁹ *Meretrix tantisper blanditur, dum illud quod rapiat videt*, „Addig hízeleg a széplány, míg lát zsákmányolnivalót” (PLAUT. Men. 194)

¹³⁰ DUTSCH 2008: 59.

hogy mennyire rossz provinciát és praetort fogott ki, azért csak megkérdezi(k) tőle, nem szerzett-e nyolc gyaloghintó-hordó rabszolgát. Az állítólag hazug válasz erre már az erotikus csábítástól (vagy a csábításra való fogékonyságtól) sem független énformálás keretében hangzik el, mire a folytatás a következőképpen hangzik:

*hic illa, ut decuit cinaediorum,
'quaeso', inquit, 'mihi, mi Catulle, paulum
istos commoda: nam volo ad Serapim
deferri.' ...*

A narrátori kiszólás igencsak meglepő dimenziókkal gazdagítja a narratívát, azáltal, hogy a hetéra megszólalást nemcsak hogy prostituálthoz, hanem férfi prostituálthoz illőnek nevezi (*ut decuit cinaediorum*). Az itt melléknevesített formájában szereplő *cinaedus* főnév természetesen a szokásos catullusi szidalmak közé tartozik, ám ezúttal mintha a provinciában kihasznált – anyagilag vesztes helyzetbe hozott, s ezzel párhuzamosan (vagy ezt szimbolizálандó?) a szexuálisan megalázott pozícióba került – Catullus szerepével hozná a nőt közelebbi összefüggésbe.¹³¹ A 'ringyós' vagy inkább 'hímringyós' megfogalmazás mindenesetre tökéletesen megfelel Erotium fenti jellemzésének: a lány, miután kellően hízelgő képet festett Catullusról, kihasználva az ebből következő szituációt – amennyiben a férfi természetesen meg akar felelni a róla női oldalról előállított hízelgő képnek – gyorsan elkéri (kölcsonkéri?) a nyolc hintóhordó szolgát, vagyis megvalósítja a fenyegetést a férfi vagyonára nézve. Amely azonban vagy nem létezik, vagy nem anyagi természetű, s ennyiben Catullus a maga szempontjából jogosan támad rá a nőre:

*sed tu insulsa male et molesta viris,
per quam non licet esse negligentem.*

Az itt elhangzó szemrehányások az *urbanitas* ideológiáját kéri számon Varus barátján, visszavonva a *lepidus*nak és *venustus*nak nem a komédiabeli hetéra-szerephez igazodó, hanem a catullusi „irodalmi társadalmon” belüli értelmét, s ennyiben – megfelelően a *cinaediorum* kitételnek – kifejezetten nem a nőkre, hanem a férfiakra szórt vádakát megidézve. Ki az *insulsus*? Aki nem „egy csipetnyi sóval” – *cum grano salis*, catullusibban fogalmazva: *cum mica salis*¹³² – veszi az életet és a szavakat, aki nem érti a tréfát, aki nem jó olvasója a catullusi ironiának. Amely persze nem biztos, hogy nem utólag, a bevallottan elfogult perspektívából előadott elbeszélésben lett-e belecsempészve a fiktív jelenetbe: utólag már könnyű azt mondani, hogy nem is kellett volna szó szerint érteni a *lectica* tulajdonlásáról szóló mondatát. És ki az, akinek társaságában

¹³¹ Mindehhez vö. mindenekelőtt SKINNER 1989: 16–18.

¹³² Vö. CAT. *carm.* 86, 4.

képtelenség *neglegens*nek lenni? Ugyanaz, mint az előző: aki *insulsa* módjára mindent szó szerint értelmez („*literal-minded*”), s emiatt nem jó befogadója sem a dolgok szó szerinti jelentésétől eltekintő iróniának, sem pedig annak a viselkedésnek, amely egy pillanatra eltekint attól, hogy folyamatosan kontrollálja saját anyagi helyzetét. A catullusi elbeszélés legalábbis utólag ilyennek akarta beállítani Varus barátnőjének jelenetbeli viselkedését.¹³³ Az *urbanitas* nevében előadott szemrehányás mindennek megfelelően a *carm.* 12 az előző fejetetben elemzett retorikáját és terminológiáját idézi (1–5):

*Marrucine Asini, manu sinistra
non belle uteris: in ioco atque vino:
tollis lintea neglegentiorum.
hoc salsum esse putas? fugit te, inepte!
quavis sordida res et invenusta est.*

Marrucinus Asinius, be csúnya
balkezed van! A víg borozgatóknak
kendőit cseni el, ha félrenéznék.
Jó élcnek hiszed ezt? te bamba, tévedsz:
ízetlen dolog és alávalóság.

Asinius ebben a versben egy kendőt lopott el Catullustól, és az anyagi és nem anyagi javak körforgásába való ilyenét beavatkozásával vált méltatlanná (vagy egy másik megközelítésben – *in concreto* a sajátjában – méltóvá) a *salsus* és *venustus* jelzőre: a lakomai környezetben oda nem figyelő Catullustól könnyű volt elcsenni az ibériából származó – s nem anyagi, hanem eszmei értékkel bíró – kendőt. Varus barátnője (mint állítólagos hetéra) ugyan nem kendőt akar lopni, hanem nyolc rabszolgát kölcsönkérni, ám ha a *Menaechmi* Erotiumára gondolunk, ő éppen egy köpenyt – Menaechmus I feleségének *palláját* vagy *palliumát* – szerzi meg, majd veszíti el a bonyodalmas cselekmény során, sőt ez a köpeny éppen az identitás és identifikálás jeleként értelmezhető a darab szemiotikai rendszerében.¹³⁴ A *carm.* 10-ben a kendő/köpeny strukturális megfelelője a gyaloghíntó szállítására alkalmas rabszolgabrigád, amelyről hamarosan kiderül, hogy „anyagilag” nem, csakis „eszmeileg” léteznek Catullus számára (ha egyáltalán). Varus barátnője a maga minden szót azonnal – a valóságreferencia és az anyagi/társadalmi haszon megteremtésének értelmében is – „realizálni” kívánó *scortillum* mivoltában arra kényszerítette hősünket, hogy kilépjen a *neglegentia* területéről: szavaira és tulajdonára is oda kelljen figyelnie.

¹³³ Vö. elsősorban NIELSEN 1987 (a *sal*-ra koncentrálván, mely „sets the poet-narrator apart from other people”, *uo.* 149 – ez a *sal* teszi lehetővé Catullusnak, hogy épp olyan *neglegens* legyen a nővel szemben, mint Memmius a cohorsszal szemben); SKINNER 1989: 16–18 (aki az *urbanitas* mint egy meghatározott társadalmi csoport – a római férfi elit – elnyomó diskurzusának leplezésére szolgáló ideológiát éri tetten); FITZGERALD 1995: 169–179.

¹³⁴ Catullus 25. *carmen*-ében egyébként Thallus a kendőn kívül éppen egy *palliumot* tulajdonít el, s várhatja érte a catullusi büntetést.

Ezzel diszkurzív értelemben visszaküldte a *forumra*, amennyiben világossá tette számára, hogy a privát térben ugyanazok a törvényszerűségek érvényesülnek, mint a kereskedelmi, jogi és politikai tevékenységek folytatására alkalmas *forum* nyilvános térében.

A harmadik jelző, amely a szemrehányásban foglaltatik, a *molesta*: hogy valaki valakinek 'terhére van', épp ez a jelző fejezi ki számtalanszor a plautusi komédiákban, társadalmi helyzetűl és szereptől függetlenül, ám legtöbbször mégis szolgák, paraziták és különféle kétes nőszemélyek összefüggésében. A *Menaechmibus* pl. éppen a *parasitus*-nak veti oda Menaechmus I: „Ne légy tovább is terhemre!” (*Potū ut mihi molestus ne sis?*).¹³⁵ Ez a jelző a *carm.* 10 szcenáriójában azért érdekes, mert a helyszín Varus barátnőjének otthona: furcsa, hogy ott ő bárkinek is a terhére lehet akkor, amikor a *molestus* jelző kifejezetten az alkalmatlankodó, a dolgát végző embert feltartó, kellemetlenkedő emberekre szokott vonatkozni. Természetesen könnyen jön létre asszociáció a paraziták és a hetérák között: mind a parazita, mind a hetéra arra törekszik, hogy a lakomán betöltött szórakoztató funkciójáért cserébe megfelelően megkopassza az őket igénybe vevő, anyagilag jó helyzetben lévő férfiakat.¹³⁶ Plautus egy másik komédiájában, a *Captivibus* Ergasilus, az elősdi éppen arról számol be, hogy „Az ifjak engem Széplánynak (*Scorto*) neveztek el, / mert a lakomákon alkalmaznak, nem vagyok / hivatlan.”¹³⁷ Az a gyanú merülhet itt fel, hogy Catullus a szereposztást próbálja átalakítani: azt a benyomást erősíteni, amely már a vers eleji *duxerat* kétértelműségében – hogy ti. „magával hív” vagy „magával rángat” –, illetve az első *visum* „ögyelgőnek látott” értelmezésében is benne rejtett, miszerint ő nem saját akaratából, hanem mintegy szelíd kényszer hatása alatt bocsátkozott bele a szituációba, amelytől voltaképp kezdettől szabadulni kíván. A neki mint parazitának kijáró *molestus* jelzőt egy elegáns (*urbanus*) retorikai fogással – mely persze szokás szerint önmagát leplezi le – Varus barátnőjére kívánja átruházni.

3. A *carm.* 10 az irodalmi patronázs kontextusában

Miközben a *carm.* 10 narratíváját a narrátor-Catullus az újkomédia szűrőjén át beszéli el, a vers szoros szálakkal kötődik ahhoz a részben „reális” elemekből összeálló virtuális valósághoz, amelyet a *Catulli Veronensis Liber*, de legalábbis a polymetrikus költemények *libellusa* teremt meg. Ebben a versben az a téma kerül azonban elő, amely a költő társadalmi-gazdasági helyzetét a lehető legközelebről érinti, s amelyet Augustus-kori perspektívából úgy fogalmazhatnánk meg: az „irodalmi patronázs” kérdése. Az irodalmi patronázs természetesen a késő

¹³⁵ PLAUT. *Men.* 327.

¹³⁶ A parazita és a hetéra karakterének rokonságához a plautusi komédiákban vö. DUNCAN 2006: 113.

¹³⁷ PLAUT. *Capt.* 69–71.

köztársaságkorban még nem jelentett egy olyan kifinomult szisztémát, mint a (korai és későbbi) principatus korában, amikor az irodalmi mű alkotásának, forgalmazásának és befogadásának szinte minden mozzanatára a patrónus által teremtet – s a költő által a versekben részben bemutatott, részben módosított – feltételrendszer keretei között került sor. Az Augustus-kori patronázs egyik legfontosabb összetevője azonban, hogy a patrónus *amicus*ként, a költő barátjaként jelenik meg, ami azt is implikálja, hogy a közöttük lezajló tranzakciók elsősorban a barátság folyamatosságát fenntartó szimbolikus csereaktusokként, nem pedig gazdasági ügyletekként kerülnek bemutatásra. A bemutatás feladata persze éppen a költői szövegekre hárul, amelyek ebben a komplex rendszerben többszörös funkciót látnak el: miközben létrejöttük az egyik fő célja a patrónus és a költő viszonyának, e szövegek maguk is tárgyai az e viszonyrendszert fenntartó tranzakcióknak, mindezzel párhuzamosan pedig annak a feladatnak is eleget tesznek, hogy ezt a viszonyrendszert a különféle szintű nyilvánosságot képviselő szférákban bemutassák, illetve különféle irodalmi-retorikai eljárások segítségével módosítsák.¹³⁸ Catullus 10. *carmene* olvasható úgy is, mint az Augustus-kori irodalmi patronázshoz kötődő bizonyos irodalmi technikák késő köztársaságkori megelőlegezése. Éppen a neóterikus költők esetében alakul ki a (relatív) függetlenségnek az az eszméje, amely igényli azokat a kifinomult technikákat, melyek hozzájárulnak a patronázs mechanizmusainak textuális elleplezéséhez vagy éppen módosításához.

Egy ilyen olvasathoz érdemes a *carm.* 10 beágyazott elbeszéléséből kiindulni, mely szerint Catullus Bithyniában járt, s nem járt éppen valami jól:

*... incidere nobis
sermone varii, in quibus, quid esset
iam Bithynia, quo modo se haberet,
equonam mihi profuisset aere.
respondi id quod erat, nihil neque ipso
nec praetoribus esse nec cohorti,
cur quisquam caput unctius referret,
praesertim quibus esset irrumator
praetor nec faceret pili cohortem.*

Ez a történet erősen emlékeztet Catullus mint beleértett szerző kalandjaira, különös tekintettel a 28. *carmen*ben elbeszéltekre:

*Pisonis comites, cohortis inanis,
aptis sarcinulis et expeditis,
Verani optime tuque mi Fabulle,*

¹³⁸ Az irodalmi patronázs mechanizmusaihoz az antikvitásban vö. mindenekelőtt GOLD 1987, a végén kitűnő összefoglalással (173–176).

*quid rerum geritis? satisne cum isto
 rappam frigoraque et famem tulistis?
 equidnam in tabulis patet lucelli
 expensum, ut mihi, qui meum secutus
 praetorem refero datum lucello?
 o Memmi, bene me ac diu supinum
 tota ista trabe lentus irrumasti!
 sed, quantum video, pari fuistis
 casus: nam nihilo minore verpa
 farti estis. pete nobiles amicos!
 at vobis mala multa di deaeque
 dent, opprobria Romulei Remique!*

Piso társai, könnyű vándorok (*cohors inanis*), ti!
 – oly kecses batyutok van, oly soványka –,
 jó Veranius és derék Fabullus,
 hogy vagytok? Fagyot, éhezést elégszer
 tűrtetek vele, azzal a ripőkkel?
 Hasznotok, pirinyó akár (*equidnam lucelli*), került-e
 könyvetekbe? Magam, ki praetorommal
 jártam, kis nyereségem (*lucello*) így jegyeztem
 föl: „Jaj, Memmiusom, be jól bedőftél (*irrumasti*)
 és be hosszan a számba nagy rudaddal.”
 Látom, hogy ti se jártatok különül,
 éppen ekkora volt az is, mi nektek
 tört szátokba. De így akarj nagy úrral (*nobiles amicos*)
 cimborálni! Az istenek reátok
 sújtának le, ti Róma söpredéke.

A két szövegből egy olyan diskurzus bontakozik ki, miszerint a különböző provinciákat megkapó politikuskok *cohors*ába elszegődő fiatal rómaiak – privát és nyilvános közt egyensúlyozó – kommunikációjában a *cohors*-tagság nyíltan kimondott célja az anyagi haszonszerzés, s azt kitárgyalni, hogy melyik *nobilis amicus*nál („nemes barátnál”) ki hogyan járt anyagilag, az e témával kapcsolatos legnormálisabb beszélgetési téma. A *carm.* 10 Varusa és *scortillum*a innen nézve épp azt teszi, mint a *carm.* 28 Catullusa: megérdeklődí, járt-e valamicske¹³⁹ haszonnal a provinciabeli tartózkodás. Catullus – állítása szerint – a kérdésre a színtiszta igazat válaszolja (*respondi id quod erat*), miszerint sem a helybélieknek (*ipsis*), sem a praetoroknak, sem a *cohors*nak nincs különösebb okuk arra, hogy bármelyikük is „olajozottabban hordja a fejét”. Ez a kollokvialis kifejezés metaforikusan arra utal, hogy nincs sok okuk az ünneplésre – lévén a fej

¹³⁹ *Carm.* 28: *equidnam*, *carm.* 10: *et quonam*, de a humanista Statius javítja *equonam*-ra (ami a *carm.* 28-ban szereplő szó, csak éppen ablatívusban), ahogy az általam idézett kiadásban is szerepel, vö. FORDYCE 1961: 117 *ad loc.*

illatos kenőcsökkel való bekenése ünnepi szokás –, ugyanakkor ezáltal beemeli a keretnarratívát erősen meghatározó komédiabeli szituációt (a „barátnőhöz” éppen ünnepelni induló férfiak) a beágyazott narratívába, erős kontraszthatást létrehozva a hamarosan sarkosabban is megfogalmazott provinciabeli helyzet kellően plasztikus érzékeltetéséhez. Ezt annak a jeleként is olvashatjuk, hogy bithyniai tartózkodásáért aktuális vendéglátóin vesz revánsot, kb. ebben az értelemben: „érezte, hogy kicsit rosszul magatokat, hogy ti itt Rómában ilyen jól érzitek magatokat”.

A folytatás még brutálisabb: „különös tekintettel arra, hogy a praetor egy *irrumator*, aki le sem bagózza a *cobors*át”. (Nem nehéz felfigyelni egyébként az inkonzekvens társalgási logikára: az a baj, hogy mindenkinek rosszul megy, vagy az a baj, hogy a praetor egy „szájlövész”?) Mint a *carm.* 28 párhuzama világosan megmutatja, a bennfoglalt szerző síkján a praetor nem más, mint Gaius Memmius,¹⁴⁰ akinek bithyniai propraetori tevékenységét Catullus a *carm.* 28-ban is az *irrumatio* fogalmával jellemzi: a római adminisztrációt a provinciában vezető praetor körüli, fiatal értelmiségiekből álló kis csapat (*cobors*) nem sok hasznot lát abból, hogy „nemes barátai” (*nobiles amici*) vannak. Amit nyereségként elkönnyelhet, azt metaforikusan *irrumatio*ként, azaz passzív orális homoszexuális aktusként tudja jellemezni, amely természetesen számára a lehető legmegalázóbb szexuális pozíciót implikálja, s mint ilyen jól érzékelteti a szituáció legalábbis előnytelen voltát (a metafora magyarul is működik, vö. az olyan, átvitt értelemben használt kifejezésekkel, mint „szopás”/„szopítás”, „szívás”/„szívátás”). Éppen így jellemzi a *carm.* 10 Catullusa is Memmiust.

Mint David Braund alapos elemzésében kimutatta, ez az értékelés a politikai porondon egy olyan diskurzusba ágyazódik, amely éppenséggel megfordítja Memmius értékelését.¹⁴¹ Hiszen miről is van szó? Hogyan festene az a helyzet, amikor *nem* jár rosszul a praetort kísérő *cobors*, mi lenne az oka annak, ha kifejezett anyagi előnyökkel járna a *cobors* tagjai számára a provinciában töltött idő? Természetesen ez azonos lenne egy korrupciós váddal/rágalommal. Abban a késő köztársaságkori politikai nyilvánosságban, amelynek Catullus versei is részévé válnak, a provinciák kizsákmányolásával való vádaskodás – ráadásul szexuális elhajlásokra való utalásokkal tarkítva – mindennapos esemény, különös tekintettel annak kérdésére, hogy az adott helytartó képes-e arra, hogy visszafogja saját *cobors*át a haszonszerzési törekvéseiben. Ez az általános kép. Mindeközben – ami a konkrétumokat illeti – Catullus e versei egy szövevényes politikai szcenárióba ágyazódnak, melynek két főszereplője Memmius és Caesar, s az ő hol ellenséges, hol baráti politikai viszonyrendszerük, mely szorosan összefügg éppen Bithynia

¹⁴⁰ A *carm.* 10 praetorának Memmiusszal való azonosítása olyan egyértelmű, hogy a szakirodalomban egyáltalán nem képezi vita tárgyát, vö. FORDYCE 1961: 119 *ad loc.*

¹⁴¹ Lásd BRAUND 1996, a bizonyító történeti anyag bőséges dokumentációjával.

kérdésével, s Caesar 80-as bithyniai küldetésével, melynek során hírbe hozták IV. Nikomédész bithyniai királlyal. Suetonius Caesar-életrajzában olvasható, ráadásul egy Catullus számára is fontos neóterikus költőre, C. Licinius Calvusra való utalással:

Ami a szemérmességet illeti, jó hírében egyedül Nikomédésszel való együttélése tett kárt – ez azonban súlyos és örökös gyalázata maradt, s mindenki ezen köszörülte a nyelvét. Meg sem említem Licinius Calvus jól ismert sorait: „... Bithynia népe / s Caesar híme amit kinszkamarába rakott.” Mellőzöm a perbeszédeket, amelyekben Dolabella „a királyné vetélytársának, királyi gyaloghintó (*regiae lecticae*) ülőkéjének” titulálta Caesart, az idősebb Curio pedig „Nikomédész örömtanyájának és Bithynia bordélyának”.

Nem szólok Bibulus közleményeiről sem, amelyekben consultársát a nyilvánosság előtt „Bithynia királynéjának” nevezte, „akinek a szíve csücske azelőtt egy király volt, most már a királyság”. [...] Gaius Memmius azonban azt is a szemére veti, hogy Nikomédésznél, egy nagy lakomán, ahová több római kereskedő is hivatalos volt – név szerint fel is sorolja őket –, Caesar a bort töltögette a többi fiúkával együtt (*cum reliquis exoletis*).

(SUET. *Div. Iul.* 49, ford. Kis Ferencné, átdolg. KOPECZKY Rita)

Az életrajz egy későbbi pontján, Memmius consulsága kapcsán ezt olvassuk, ahol Calvus mellett egy másik neóterikus költő, maga Catullus is szóba kerül:

Sohasem neheztelt oly súlyosan senkire [ti. Caesar], hogy adandó alkalommal szíves örömet keltne békült volna vele. Gaius Memmius hevesen támadta őt beszédeiben, ő pedig hasonlóan éles hangú írásokban válaszolt, ennek ellenére később támogatta Memmiust, amikor az a consuli hivatalra pályázott. Gaius Calvusszal, aki hírhedt epigrammáinak megjelenése után barátai révén igyekezett kiengesztelni, ő maga kezdeményezte levélben a kibékülést. Bár nem titkolta, hogy Valerius Catullus örök időkre megbélyegezte őt Mamurráról írott verseiben, mégis, mikor a költő megkövette őt, még aznap meghívta ebédre, apjával pedig továbbra is fenntartotta a régi vendégbaráti viszonyt. (*uo.* 73)

Ahogy Braund maga is írja (az utóbbi idézettel kapcsolatban, ám természetesen az előbbire is igaz), „irodalom, társadalom és politika szétszálazhatatlanul összefonódnak” ezekben a szövegekben.¹⁴² Meg kell jegyeznünk, hogy Suetonius az antik biográfia szabályai szerint hősének egy-egy tulajdonságát kívánja bemutatni ezekkel a történet-foszlányokkal (*pudicitia*, 'szemérmesség', illetve annak részleges hiánya, valamint *clementia* és *moderatio*, 'mértékletesség és kíméletesség'), amelyek ennek folytán nem feltétlenül történeti hitelükért, hanem inkább egy jellemrajz mozaikjaiként olvasandók, ám persze olyan mozaikokként, amelyek ugyanakkor a késő köztársaságkor politikai nyilvánosságában is fontos szerepet játszhattak. Láthatóvá válik, hogy Bithynia – mint új keleti tartomány – a római politikai elit számára az effeminálódás színtere volt, ahol Caesar a 80-as kiküldetése során (ekkor Catullus még gyerek) maga is,

¹⁴² BRAUND 1996: 46.

legalábbis a politikai invektíva diskurzusában, afféle „királynővé” válhatott. Memmius vádja szerint Nikomédész mellett afféle *exoletusszá* vált Caesar, ami a *cinaedus* egyik szinonimájaként nem mást, mint ’hímringyót’ jelent. A Suetonius által hivatkozott Catullus-vers (*carm.* 57) – amelyért Caesar, mint a történetíró mondja, oly könnyen megbocsátott – ugyanezt a tulajdonságát emeli ki, csak éppen a *cinaedus* szó használatával. Néhány évtizeddel később Memmius maga is Bithyniába került, immár a létrejött provincia hivatalos helytartójaként, 58-as római praetori megbízatása lejárta után. Ekkor volt Catullus is az ő *coborsának* tagja, s a *carm.* 10 és 28 alkotása/befogadása az innen való hazatértét követő időszakban képzelhető el. Memmius – forrásaink szerint maga is szókimondó szerelmi költemények szerzője – nem véletlenül vitt magával egy költőt a provinciájába: ő volt Lucretius irodalmi patrónusa is, akinek a költő a *De rerum naturát* ajánlotta, s mintha Catullusszal ápolt *amicus*i viszonya is az irodalmi patronázs egyik válfaja lenne: az *amicitia* terminust éppen a *carm.* 28 alapján vonhatjuk ide, amikor a *pete nobiles amicos* („törekedj csak arisztokrata barátok megszerzésére!”) első olvasatban ironikusként értelmezhető felszólítása elhangzik.

Mindennek fényében a *carm.* 10 (és 28) utalásai kifejezetten Caesarral ellentétes szerepbe állítják a bithyniai praetort. Ugyan nyílt – bár alapvetően metaforikus – utalás történik homoszexuális praxisra, de egyáltalán nem arról a megalázó, passzív pozícióról van szó, amelyet többek között éppen maga Memmius hozott összefüggésbe Caesarral, hanem épp ellenkezőleg, az aktív, potens szerepről. Ha ezek a versek is értelmezhetők politikai kontextusban – mint ahogy a Caesart nyíltan hímringyónak nevező *carm.* 57 Suetonius szerint politikai értelmezésben vált részévé a római nyilvánosságnak –, akkor itt, mint Braund is írja, leginkább egy Memmius melletti állásfoglalásról lehet szó: Memmius eszerint (Caesarral ellentétben) nem effeminálódott Bithyniában, s nem merült bele a keleties fényűzés élvezeteibe, s ennek megfelelően nem is tartja valami jól a körülötte lévőket: azaz nem zsákmányolja ki az eleve sem jó gazdasági helyzetben lévő provinciát, s nem osztja ki a helyiek anyagi erőforrásait saját maga, illetve *coborsa* számára. A kihangsúlyozott magánbeszélgetésnek álcázott *carm.* 10 éppen azáltal tölti be nyilvános funkcióját, hogy a látszólag negatív beállításba helyezett Memmiust ezen az áttételes módon állítja kedvező fénybe. A többszörösen összetett narratív szerkezet, s az igaz/hamis tárgykörében tett narrátori kommentárok ráadásul azt a benyomást kelthetik az olvasóban, hogy Catullus a szintisza igazat szándékozik közölni (= Memmius *nem* korrupt), és ezen csak a (költői) énformálás kedvéért változtat. Ebből a perspektívából nézve Catullus úgy viszonzozza Memmius patrónusi szolgálatait, hogy közben elleplezi a köztük fennálló viszonyrendszer (irodalmi patronázs) természetét.

Éppen ennek összefüggésében érdemes az *otium* problémáját is szemügyre venni. A késő köztársaságkor kulturális kontextusában az *otium* – amikor nem filozófiai fogalomként értelmeződik – mindenekelőtt az esztétikai szféra kulcsszava: azt a teret és időt jelöli, amely a szemlélődésre, a kontemplációra, a művészettel való foglalkozásra, és mindenekelőtt az irodalommal kapcsolatos tevékenységekre – értelmiségi társalgás, írás, olvasás – alkalmas, s ilyen értelemben a *negotium*mal, a római polgár jogi és üzleti elfoglaltságaival állítható szembe. Ennyiben őrzi ambivalenciáját, hiszen nem választható le teljes mértékben a rómaiak tradicionális idegenkedéséről mindennel szemben, ami nem hajt közvetlen hasznot. Catullus 50. *carmen*ében ennek az ellentmondásos képletnek megfelelően az *otium* a költői alkotást lehetővé tevő alapfeltételként (*Hesterno, Licini, die otiosi ... / scribens versiculos uterque nostrum*), míg az ezzel szorosan összekapcsolódó 51. *carmen*ben a költőre magára is veszélyes jelenséggént értelmeződik (*otium, tibi, Catulle, molestum est*).¹⁴³ Az *otium*ot – és ezzel térünk vissza a *carm.* 10-hez – azonban nem adják ingyen. A költő a poétikai tevékenységhez szükséges *otiumra* az Augustus-korban már egyértelműen az irodalmi patronázs által biztosított feltételeknek köszönhetően „tesz szert”, s innen olvasva a catullusi költeményt, itt mintha éppen annak a rafinált eljárásnak lehetnénk szemtanúi, amellyel Catullus mintegy meghálálja a bithyniai tartózkodás anyagi haszna révén beszerzett *otium*ot Memmiusnak. Catullusnak eszerint éppen azért kell vállalnia a komédiabeli parazita szerepét, hogy letagadhatatlan *otiosus* mivolta ne valamiféle irigylésre méltó pozícióként tűnjön fel. A *carm.* 10 ilyen értelemben Lucretius *De rerum naturā*jának miniatűr változataként is olvasható, amely a zavartalan nyugalom (másként: *otium*) dicsőítésére épülő filozófia (az epikureizmus) költői bemutatásával ugyancsak Memmiusnak hálálja meg a költői tevékenységhez szükséges *otium*ot. Catullus az *otium*nak nem filozófiai, hanem komédiabeli jelentésmezéjét mozgósítja a 10. *carmen*ben, amely a maga paradox szerkezetével – elbeszélt énjét a *forum*on tétlenkedő (*otiosus*) komédiabeli parazita szerepébe bújtatva, aki ugyan ráér, de nincs egy fityingje sem – egyszerre hálálja meg Memmiusnak a költői alkotáshoz szükséges *otium* anyagi háttérének biztosítását, s óvja meg egyszersmind patrónusát (*nobilis amicus*át) attól a potenciális vádtól, hogy ennek fedezetét egy provincia kizsákmányolása révén teremtette volna elő.

Az ilyen értelemben vett énformálási technika – mely ezek szerint a költészet társadalmi-gazdasági feltételrendszerének elleplezését szolgálja – érdekes megvilágításba kerül a továbbiakban, amikor a vendéglátók nem fogadják el a „szegény költő” öndefinícióját, s rákérdeznek, azért nem szerzett-e mégis Catullus legalább egy *lectica octaphorust* Bithyniában, a hozzá tartozó személyzettel:

¹⁴³ Vö. mindehhez STROUP 2010: 42–63 (a *carm.* 10 és *carm.* 51 bőséges tárgyalásával).

*'at certe tamen', inquit, 'quod illic
 natum dicitur esse, comparasti,
 ad lecticam homines.' ego, ut puellae
 unum me facerem beatiorem,
 'non' inquam 'mibi tam fuit maligne,
 ut, provincia quod mala incidisset,
 non possem octo homines parare rectos.'
 (at mi nullus erat nec hic neque illic,
 fractum qui veteris pedem grabati
 in collo sibi collocare posset.)
 hic illa, ut decuit cinaediorum,
 'quaeso', inquit 'mibi, mi Catulle, paulum
 istos commoda: nam volo ad Serapim
 deferri.' ...*

A társalgás azt a benyomást kelti, hogy Catullus nem akkor hazudik, amikor szegénynek tünteti fel magát, ellenkezőleg: énformálása (*ut puellae / unum me facerem beatiorem*) annak szolgálatába van állítva, hogy megfelelő a társalgásban vele szemben támasztott elvárásoknak, a Bithyniában szerencsésen járt római értelmiségi szerepét játssza. A narrátori kommentár éppen erről állítja, hogy szintiszta hazugság volt. Válaszként Varus barátnöje eljátssza a komédiabeli hetérát, akár azért, mert a narrátor ezt a szerepet osztja rá (*ut decuit cinaediorum* – ezzel utólag metaforikusan bosszút állva saját „hímringyó” szerepéért Memmius mellett, melyet úgymond kénytelen volt feltárni vendéglátói előtt), akár azzal a cseles szándékkal, vagy éppen az iróniára alapozott tréfával, hogy leleplezze Catullus hazugságát. Catullus az *urbanitas* fegyverével vág vissza (a két utolsó sort már és még nem idézem):

*... 'mane', inquit puellae,
 'stud quod modo dixeram me habere
 fugit me ratio: meus sodalis –
 Cinna est Gaius – is sibi paravit.
 verum, utrum illius an mei, quid ad me?
 utor tam bene quam mihi pararim.*

Az anyagi hasznót hozó irodalmi patronázs helyett Catullus itt – minden bizonnyal egy újabb hazugsággal élve, hisz Cinnának miért lenne inkább *lecticā*, mint neki? – egy szimbolikus cserék által fenntartott, költőbarátságokon alapuló, idealizált *urbanus* kör képét teremti meg, megfelelő a polymetrikus versek világának. Hősünk egy pillanatra összezavarodik (vagy utólagosan összezavarodást szimulál), ám aztán öntudatosan vágja beszélgetőpartnerei képébe, hogy ki az, aki részét képezi az *urbanitas* világának, amely a szavak szó szerinti jelentésétől, illetve a tulajdonjogtól való ironikus eloldódáson alapul. Az *urbanitas* ezen a ponton a

hazugságra épülő énformalás ideológiájaként lepleződik le – nem az elbeszélő én, s nem is az elbeszélő, hanem a beleértett szerző „szándékai” szerint –, s válik az irodalmi patronázs diskurzusának elidegeníthetetlen elemévé. A patronált költő ennek segítségével nem anyagi javakban részesített kliensként, hanem egy, a hétköznapi nyelvhasználatról és a gazdasági-jogi kötelekektől függetlenített diskurzus birtokosaként állíthatja szembe magát mindazokkal, akik szeretnének hozzá hasonlóan az *otium* haszonélvezőivé válni.

4. *Urbanitas*, irónia, nagyváros: a *carm.* 10 „olvashatatlansága”

Ha Braundnak igazat adunk, Catullus bithyniai tartózkodását a *carm.* 10 formájában egy olyan költeménnyel hálálja meg Memmiusnak, amely egy olyan – mégoly fiktív – beszélgetésről tudósít, ahol mintha éppen ennek ellenkezőjéről lenne szó. Az irodalmi patronázs rendszerébe illő mechanizmus (*cobors*-tagság Bithyniában – cserébe politikai állásfoglalásként is érthető költemény) eszerint éppen azáltal lép működésbe, hogy kísérletet tesz önmaga elleplezésére, méghozzá igencsak rafinált módon. A versben minden az esetlegességet, incidentalitást érzékelteti: épp ott ögyelegtem a *forumon*, amikor Varusszal összefutottam; épp ezek a témák kerültek szóba (*incidere*); épp egy ilyen provincia jutott nekem (*incidisset*); épp ezt kérdezték; épp így vágtam ki magam stb. Ez a rendszer ugyanakkor éppen a különféle értékek, szerepek, pozíciók, diskurzusok körforgásának köszönhetően végtelenül komplexnek és nyitottnak látszik. Ez nem független a *carm.* 10 azon jellegzetességétől, hogy minden egyes megnyilatkozásának lehetséges releváns ironikus értelmezése.

A bithyniai tartózkodással eleve többértékű elemként kell számolnunk, hisz kapcsolódnak hozzá a keletiesség, effeminálódás negatív értékei (vö. Caesar), ugyanakkor a társadalmi elittel ápoltság szoros kapcsolat mint társadalmilag konvertálható tényező is; a Memmius által patronált költőként kapott – vagy nem kapott – anyagi és társadalmi támogatás, mely önmagában is jelenthet anyagi hasznot, ám a parazitáság szerepével való meggyanúsításhoz is elvezethet, s ennyiben társadalmi kár is származhat belőle; ám ez a társadalmi kár – avagy ennek látszata – természetesen újabb haszonszerzésre is felhasználható. Catullustól „megtudjuk”, hogy senkinek nem jelent anyagi előnyt az aktuális bithyniai helyzet; ám ennek a nyilvánossá tett beszélgetésben való elmondása annál nagyobb hasznot jelenthet akár neki (mert tájékozottnak, mert ágrólszakadtnak vagy éppen mert sikeresnek tűnhet – s mindezt szituatív vagy társadalmi előnnyé konvertálhatja), akár Memmiusnak (mert erős pozícióban lévőnek, vagy éppen mert becsületesnek tűnhet a politikai nyilvánosságban, illetve értelmiségiek pártfogójaként tűnhet fel a kulturális közéletben). Mindezek a tényezők persze

visszajukra is fordulhatnak, és szituatív, illetve társadalmi hátrányt okozhatnak az egyes szereplőknek.

A Bithyniához kapcsolódó képzetek továbbá előhívják a *lectica octaphorus* mint luxuscikk képzetét, valóságosan vagy illuzórikusan. Ezáltal Bithyniából Varus barátjáné is profitálhatna, persze csak akkor, ha sikerülne rábeszélnie Catullust a kölcsönzésre; mindeközben a kérés számára szituatív hátrányt is jelent, amennyiben lehetőséget ad általa a narrátor Catullusnak, hogy szemtelen hetéraként ábrázolja, ami az adott kontextusban kevésbé előnyös pozíciót jelent. Természetesen ha az olvasó odafigyel a narrátori kommentárookra mint erős jelzésekre – melyek mindannyiszor tudatosítják, hogy Catullus számára tűnt a hölgy *scortillum*nak, s ő mérte megszólalásait az ez alapján kialakított prekonceptióhoz –, akkor mindez előnyére is válhat a hölgynek, amennyiben kivívhatja a közönség, de még inkább az olvasó szimpátiáját, mint történt ez a nyolcvanas évek professzionális női olvasataiban.¹⁴⁴ A nő ezekben az olvasatokban a férfiúi diszkurzív hatalom áldozataként tűnik fel, aki éppen olyan – anonim, kizsákmányolt, nyilvános szerephez jutni képtelen – szerepbe kényszerül a nyilvánosságban megszólaló római férfihoz képest, mint a provinciák Rómához képest. Ebben a perspektívában a *carm.* 10 ismét politikai jelentéseket kap, ám egészen másféléket: a férfiközpontú, gyarmatosító római társadalom és politika allegóriájává válik. Mindezzel párhuzamosan azonban – ha a vendéglátók megszólalásait ironikusan olvassuk – előállhat Catullus alakjának egy olyan értelmezése, amely szerint ő a Memmius körüli serteptelésének kudarcáért verbálisan akar revánsot venni, s Varus barátjáné tölti ki felhalmozódott frusztrációját. Ebből az olvasatból viszont könnyen jutunk el ahhoz a szereposztáshoz, amelyet éppen a narrátor kínál fel számunkra azáltal, hogy az eseményt a görög-római komédia szűrőjén keresztül beszéli el, miszerint ő maga a komédiabeli *parasitus* szerepét játssza, aki nemrég Bithyniában próbált szerencsét (így lesz az irodalmi patronázból komikus élősködés), hazatérve pedig Varusra próbál a *forum* ráakaszkodni.

Mire a vers végéig eljutunk, egy olyan konfiguráció jön létre a felidézett beszélgetésben és a narratívában, amelyben minden tényező, minden diskurzus, minden szituatív és társadalmi szerepkonstrukció egy tökéletesen nyitott szemiotikai rendszerbe kerül, ahol a megszerzett előnyök és elszenvetett hátrányok tetszőlegesen tulajdoníthatók egyik vagy másik ágensnek:

... sed tu insula male et molesta vivis,
per quam non licet esse negligentem.'

¹⁴⁴ PEDRICK 1986; NIELSEN 1987; SKINNER 1989. Vö. FITZGERALD 1995: 174: „It is only recently that some of Catullus’ female readers, refusing to be charmed by this anecdote, have examined the manipulative strategies by which the poet engages his readers as well as the structure of the Roman status system that the poem reflects.”

Catullus itt az *urbanitas* mint kulturális ideológia fegyverét fordítja „támadója” – vagy éppen önmaga – ellen. Egy olyan miliőt ábrázol, amelyben nem játszik szerepet sem az anyagi, sem a társadalmi érdek: a neóterikus *sodalitas* világában mindenki megfedelkezhet az előnyökről és a hátrányokról – ha neki épp nincs *lectiāa*, akkor nyugodtan használhatja a barátját –, s ahol senkinek nem kell szavai következményeit megfontolni, mert a szavak eleve eloldódnak mindenféle beszédszándéktól és valóságreferenciától. Az érdekek és értékek hajszolásával szemben ez a világ a barátságnak a folyamatos szimbolikus csereaktusok által fenntartott szférájaként tűnik fel. A *neglegens* itt válik az *urbanitas* szótárának szerves részévé, amely éppen a mindent szó szerint érteni akaró nővel szemben mint a *par excellence* ironikus világszemlélet fogalmazódik meg. Ennek az idealizált képnek a háttere előtt Varus barátjánője *insulsa*, mert nélküli a *sal-*, azaz annak a képességét, hogy a dolgokat ne szó szerint értse, nélküli tehát az *urbanitas* iróniáját, amely megteremti a szavak és a valóság közti megfelelő differenciát. Természetesen mindez a visszajára is fordul: amennyiben úgy értelmezzük a történeteket, hogy Catullus „akaszkodott rá” Varusra a kezdetek kezdetén, a továbbiakban pedig ő bizonyult a helyzetére való ironikus reflexiók nem megfelelő olvasójának, akkor éppen ő érdemi ki az *insulsus* jelzöt, hiszen az ő jelenlétében nem lehet a valóságreferenciáktól és tulajdonviszonyoktól elvonatkoztatva, pusztán a társalgás kedvéért társalogni.¹⁴⁵

Az *urbanitas*nak a költemény legvégén megszólaltatott ideológemája többszörös funkcióval rendelkezik tehát. Egyfelől olvasási kódot ad minden korábbi megszólaláshoz, az iróniát a vers radikálisan nyitott szemiotikai rendszerének kulcsmozzanatává emelve. Másrészt az aktuális situációban ideológiaként leplezi le magát, amennyiben nem más a célja, minthogy egy meghatározott és önkényesen kijelölt kör számára lehetővé tegye, hogy azt beszéljenek, amit akarnak, amivel szemben a tetszőlegesen kiválasztott ellenfél mint „*literal-minded*” bélyegezhető meg, akinek a megszólalásaitól eleve megtagadható az ironikus – s ezáltal *urbanus*, társalgási – szándék. Harmadrészt (ezzel szoros összefüggésben) miközben az érdekmentesség eszméjeként tűnik fel, éppenséggel az adott helyzetben kifejezetten használójának (szituatív és társadalmi) érdekeit szolgálja. Ám ezen a ponton ismét életbe lép az, amit elsőként mondtunk róla: ugyanis hiába kíván vele Catullus bármilyen célt elérni, ezt a célt – éppen az *urbanitas*nak köszönhető, a szemiotikai rendszer radikális nyitottságát biztosító ironikus többértelműség folytán – miközben eléri, legalább ugyanilyen mértékben el is véti. Az *urbanitas* lényegéhez tartozó irónia „olvashatatlansága”, amely lehetetlenné teszi, hogy a *arm.* 10 szemiotikai rendszerében egyértelmű jelentéstudajdonításokat foganatosítsunk, a költemény szövegét éppen a nagyvárosi tapasztalat felől teszi megvilágíthatóvá, amennyiben – legalábbis a 20. század eleji

¹⁴⁵ A versnek az *urbanitas* mint ideológéma lelepleződéseként való olvasatához vö. FITZGERALD 1995: 173–179.

európai nagyváros-diskurzus keretein belül – éppen az „olvashatatlanság” tekinthető a nagyvárosiasság egyik legfontosabb mozzanatának. A véletlenszerűségre építő, avagy azt szimuláló nagyvárosi anekdota egy olyan sűrű szövésű társadalmi/kulturális ’városi textúrát’ rejt magában, amely lehetőséget biztosít arra, hogy – olvasóként is *flâneur*-ré válva – szabadon kószáljunk benne és a legkülönbébb olvasatokat állítsuk elő belőle.

Az olvashatatlanságot éppen a Walter Benjamin által paradigmatisus jelentőségüként kiemelt Poe-novella, *A tömeg embere* emeli a nagyvárosi tapasztalat kulcsmozzanatává. A novellának – mely a városi kószáló, a *flâneur* viselkedési mintázatára, a kiszámíthatatlanságra és esetlegességre épül – a kezdetén és a végén is németül olvasható a mondat, „*es lässt sich nicht lesen* – nem hagyja magát elolvasni”.¹⁴⁶ Ám már Walter Benjamin előtt, a századfordulón hasonló tapasztalatok fogalmazódtak meg a modern – sőt a modernitás szellemével azonosított – nagyvárossal kapcsolatban, olyan szerzők műveiben, mint Georg Simmel, Alfred Döblin vagy éppen Siegfried Kracauer. Ezt a nagyvárosi tapasztalatot a Döblin *Berlin, Alexanderplatz* című regényében és Benjamin *Passagen-Werkjében* is meghatározó montázs fogalmával összegezhettük. Gabriele Sander találoán jellemzi Döblin művét:

Döblin a Biberkopf-történet vörös fonálát egy kortárs diskurzusokból és intertextuális vonatkozásokból szőtt sűrű szöttesbe fonja bele, miközben a digresszív montázs-elemek (többek között irodalmi idézetek és paródiák, újsághírek, időjárásjelentések, szanzon-, sláger- és reklámszöveg-kollázsok) a cselekmény fő szálát hosszú szakaszok erejéig háttérbe szorítják, és kronológiáját felfüggesztik a szimultán polifónia kedvéért.¹⁴⁷

Az irodalmi montázstechnika a nagyvárosi tapasztalat – a különféle társadalmi rétegekből, hangokból, diskurzusokból, idézetekből, miliókból, divatokból, képekből, fényekből, technikákból szőtt városi labirintusban való kószálás – textuális megalkotását jelenti, melyben a szubjektumnak magának is „belső urbanizációját” figyelhetjük meg: „Mindannyian fragmentumok vagyunk – írja Simmel –, nemcsak az általános ember, hanem saját magunk töredékei.”¹⁴⁸ Ettől nem független, hogy a pénzgazdálkodás és a nagyváros eredendő összetartozásának köszönhetően Simmel *A nagyváros és a szellemi élet* c. híres esszéjében a mindennek – nemcsak a tárgyaknak, de a személyeknek is – pénzre való átválthatósága a nagyvárosi tapasztalat egyik központi eleme:

¹⁴⁶ Vö. BENJAMIN 1980 [1938]: 866 („Poe híres novellája, *A tömeg embere*, mintha röntgenkép volna egy detektívtörténetről. A körülvevő szöveget, ami a bűnesetet teszi, nem látszik. Csak a váz marad meg: az üldöző, a londoni tömeg, s egy ismeretlen, aki úgy irányítja útját, hogy soha ne kerüljön ki a sokaságból. Ez az ismeretlen nem más, mint a Kószáló – a kószáló nagybetűvel.”)

¹⁴⁷ Idézi ECKARDT 2009: 7. Hasonlóképp írja le Walter Benjamin saját vállalkozását: „E munka módszere: irodalmi montázs. Nincs mit mondanom. Csak mutatnom.” (BENJAMIN 2001 [1929]: 224.)

¹⁴⁸ Idézi ECKARDT 2009: 8.

A modern nagyváros ezzel szemben csaknem kizárólag a piacra való termelésből él, azaz a vevő teljesen ismeretlen, sohasem kerül be a tulajdonképpeni termelő látókörébe. Ezáltal mindkét fél érdekei könyörtelen tárgyiasságra tesznek szert; nem kell félniük attól, hogy értelemszerűen kalkuláló gazdasági önzésük a személyes kapcsolatok súlytalansága miatt eltérhet eredeti irányából. S ez nyilvánvalóan oly szoros kapcsolatban áll a pénzgazdálkodással, amely a nagyvárosokban uralkodó szerepre tett szert, és szétzúzta a saját szükségletre való termelés, valamint a közvetlen árucserre utolsó maradványait is, hogy senki sem tudná megmondani, vajon először az említett intellektualisztikus lelki felfogás gyakorolt-e hatást a pénzgazdálkodásra, vagy pedig ez utóbbi határozta-e meg ama felfogást. Csupán annyi bizonyos, hogy e kölcsönhatás legmegfelelőbb táptalaja a nagyvárosi élet.¹⁴⁹

Catullus 10. *carmene* felfogható egy olyan, különféle kulturális töredékekből szőtt nagyvárosi montázsként, amelyben a különféle kulturális citátumok a szubjektumot magát is fragmentálják, illetve megfosztják originalitásától, s különféle – intertextuálisan meghatározott – társadalmi szerepek hordozóivá, kulturális diskurzusok megszólaltatóivá teszik. Szemiotikai labirintussal van dolgunk, amennyiben az olvasó *flâneur*ként a legkülönbébb útvonalakat bejárhatja, ám mindenképpen eltéved, amennyiben az általa figyelembe vett jelek eleve többértékűek, illetve az egyes diskurzusok – melyek értelme függ a miliőtől, szituációtól, tértől és időtől – eleve magukban hordják saját ellentétüket is. A kulturális citátumok elbizonytalanítják az érzékelt városi/irodalmi valóságot, és a kószáló/olvasó sosem tudhatja, hogy az általa éppen érzékelt szignálok melyik valóságszint részét képezik. Ez a folyamat magát a szubjektumot/olvasót sem hagyja érintetlenül, aki a *carm.* 10. szövegében kószálva saját maga is fragmentálódik, amennyiben esetleges (vagy éppen nagyon is determinált) útja során a textuális/városi tér különféle helyeihez rendelődik hozzá, és saját prekoncepcióit, illetve reakcióit is újra meg újra kulturális citátumként ismeri fel. Az olvasás tapasztalata ebben a versben a városi labirintusban való elveszés – a „belső urbanizáció” – folyamataként azonosítható. Mindez szoros összefüggésben áll a *carm.* 10. azon jellegzetességével, hogy minden jelen lévő és jelen nem lévő szereplő – a narratíva összes szintjén – kereskedelmi és szimbolikus tranzakciók alanyaként és tárgyaként tűnik fel, illetve szeretné magát és másokat feltüntetni: Catullus szajhának (azaz pénzért kapható nőnek) állítja be Varus barátjának, aki őt egy olyan csoport tagjaként látta, amely a provincia lakosságából húz hasznot, mire válaszként Catullus saját magát először szegényként, majd (unszólásra) *lectica*-tulajdonosként tünteti fel, amivel kapcsolatban a tulajdon, a használati jog és a kölcsönzés gyakorlata is tematizálódik. Miközben áttételesen Memmius barátságát azzal „vásárolja” meg, hogy megvédi a korrupció vádjától, magát (logikus módon) egy olyan közösség tagjaként szeretné feltüntetni, amelyet szimbolikus cserék, nem pedig

¹⁴⁹ SIMMEL 2001 [1903]: 224–225.

kereskedelmi tranzakciók tartanak egyben: ahol semminek nem a realizálható, szó szerinti értéke/értelme, hanem a konvertált, metaforikus értéke/értelme számít.

A *lectica octaphorusszal* kapcsolatos párbeszéd ennek fényében úgy is olvasható, mint egy olyan közlekedési eszköznek a birtoklásáért folytatott szimbolikus küzdelem, amely – akár egy modern metropoliszban egy luxusgépjármű – azt teszi lehetővé az elithez tartozók számára, hogy zavartalanul, minden véletlenszerűségtől, interakciótól, fragmentáló hatástól mentesen közlekedhessenek a nagyvárosban, mintegy privát burkot teremtve maguk körül a város nyilvános terében. Egy olyan teret, amelyben akár még a pozitív értelemben vett *otium*, a zavartalan nyugalom is megvalósítható, szemben azzal a *negotium* ellentétéként felfogott *otiummal*, amely pusztán a dologtalanságot, tétlenséget jelentette a vers kezdetén, s mint ilyen éppenséggel a *flânerie* melegágyaként funkcionált. A nagyváros társadalmi és kulturális érdekharcai eszerint a zavartalanságért zajlanak, amelyet az elitnek a városban megteremtett magántere a maguk természet-utánzataival – mesterségesen épített kertek és parkok, természeti képeket ábrázolóalfestmények stb. – éppen úgy megtestesítenek, mint a városi közlekedést egyfajta magántérbe áthelyező gyaloghintó. A nagyváros valós és szimbolikus küzdelmeinek célja tehát nem más, mint éppen a nagyvárosi tapasztalattól való megszabadulás.

5. Nagyvárosi intertextualitás: Cat. *car.* 10 – Hor. *Sat.* 1, 9

Horatius *Ibam forte via sacra* kezdetű szatírája (*Sat.* 1, 9), mely a nagyvárosi tapasztalat költői megformálásának talán legjellegzetesebb antik példája, sokak által elismert módon kapcsolódik Catullus 10. *carmen*éhez. Eduard Fraenkel szerint a Catullus-vers „egy kis medallionra” festett képének Horatius a *Sat.* 1, 9-ben mintegy „nagy vászonra festett” változatát alkotja meg.¹⁵⁰ Ő az első értelmező, aki felhívta a figyelmet a két vers kapcsolatára, s bár azóta néhányan követték ebben,¹⁵¹ a két szöveg közti intertextuális viszonyok szisztematikus feltárására mindezekig még nem került sor. (Lényegesen több szó esik, pró és kontra, a *Sat.* 1, 9 Lucilius-allúzióiról, miközben nem lehetetlen – bár a luciliusi szövegek töredékessége folytán teljes biztonsággal sosem lesz kideríthető –, hogy Horatius ebben a szatírában éppen a kombinatív

¹⁵⁰ Vö. FRAENKEL 1957: 114–115.

¹⁵¹ Freudenburgot kivéve (aki röviden, de érdemben foglalkozik a két vers kapcsolatával, lásd alább) olyan kevés érdemi utalás található erre az amúgy kiterjedt szakirodalomban, hogy a jelentősebbeket érdemes teljes terjedelmükben idézni. RUDD 1961: 79: „As an amusing anecdote recounting an unfortunate experience of the author's it recalls certain poems of Catullus, in particular numbers 10 (*Vixi me meus ad suos amores*) and 44 (*O funde noster*).” WELCH 2001: 182: „Horace expands on his Catullan prototype as well. In Catullus 10, while the status of the poet with respect to a patron is an issue, topography is not.” WELCH 2001: 182, 63. jegyzet: „See Skinner 1989 for the hierarchies of gender and poetic *amicitia* in Catullus 10. The poem touches on Roman places; the Forum Romanum is Catullus' starting point (10.1–2), and it focalizes the tension between *otium* and *negotium* in the poem. The poet's patron, however, is not written into the cityscape as is Maecenas in the *Satires*.”

intertextualitás eszközével él: egyszerre idézi fel Lucilius és Catullus egy-egy „anekdotáját”, s ezáltal kombinálva képes narratív formába önteni e két költőelődhez fűződő – elsősorban műfaji értelemben vett – ambivalens viszonyát.¹⁵³ A catullusi allúziókkal összefüggésben viszont érdemes Porphyriónak, Horatius császárkori kommentátorának a *Sat.* 1, 9 első sorához írt, az egész szatírárt bevezető szavait idézni:

Refert hac satura descendente se via sacra incidisse in hominem molestum et garrulum neque se ab eo avellere potuisse, nisi adversarius supervenisset, a quo vadimonium sibi dictum sit. Et totum hunc sermonem dramatico charactere alterno sermone variat.

Ebben a szatírában azt adja elő [ti. Horatius], hogy a Szent Úton lefelé [ti. a *forum* felé] sétálva beleütközött (*incidisse*) egy terhére lévő (*molestum*) és szószátyár (*garrulum*) emberbe, s nem is tudott volna megszabadulni tőle, ha nem jön segítségére az illető perbeli ellenfele, aki a bíróságon való megjelenésre kötelezte. S ezt a teljes egészében drámai karakterű szatírárt (*sermonem dramatico charactere*) párbeszéd révén teszi változatossá (*alterno sermone variat*).

Porphyrio mintha itt kimondatlanul is arra vállalkozna, hogy a Catullus-vers kulcsszavainak segítségével foglalja össze a Horatius-szatíra cselekményét. Amikor Horatius „beleütközik” (*incidisse*) a kellemetlen emberbe, akkor ez Catullus szerencsétlenségére emlékeztethet minket, akire valósággal „rázúdultak” (*incidere*) Varus barátnőjének szavai, s akinek állítólag olyan rossz provincia azért nem „jutott” (*incidisset*); a Horatiusra akaszkodó névtelen karakter porphyriói megnevezése (a horatiusi szövegben is szereplő *garrulus* mellett *molestus*, ’terhére-lévő’) pedig a Catullust komoly kellemetlenségben részesítő hölgy jelzőjét (*molesta*) – amely épp annyira a paraziták, mint az örömlányok attribútuma – idézi föl. S mintegy mellesleg a figurának a „szószátyár” és a „magakellető” theophrastosi típusaival való beazonosítását is elvégzi, pontosabban az előbbi kiegészíti az utóbbival, mintegy korrigálva ezáltal a kommentált költői szöveg irodalmi/irodalomtörténeti „öntudatát”.¹⁵³ Amikor aztán a kommentátor a költői elbeszéléstechnikáról értekezik, mintha annak lennének tanúi, hogy a már Catullusnál is szójátéknak tűnő *sermones varii* kifejezés – „vegyes beszédtemák”, vagy éppen „Varus-féle beszédtemák”? – újrahasznosítására kerül sor, amennyiben Porphyrio arra utal, hogy itt a

¹⁵² A *Sat.* 1, 9 luciliusi intertextualitásához a régebbi szakirodalomból vö. mindenekelőtt RUDD 1961; ANDERSON 1982. Heves vita bonatkozott ki azt illetően, hogy a Horatiusra ráakaszkodó kellemetlen ember prototípusát megtalálhatjuk-e Lucilius egyik, többféleképpen rekonstruált töredékének (fr. 1225, *Ibat forte domum*) *sector*ában. Legújabbban FERRIS-HILL 2011 egyenesen odáig megy, hogy a *Sat.* 1, 9 Horatiusra akaszkodó ismeretlenjét magával Luciliusszal azonosítsa, ami kísérletesen emlékeztet az én interpretatív törekvésemre, hogy ugyanebben a szerepben a *carm.* 10 Catullusát ismerjem föl. Tekintettel arra, hogy az említett Lucilius-töredék a patrónus-költő-*sector* háromszögben zajló szituációt és a szövélyasztást (*otium, cinædas*) tekintve is emlékeztet a catullusi *carm.* 10-re, nem tartom lehetetlennek, hogy Horatius felismerte a luciliusi hátteret a Catullus-versben, amelyet ezért mintegy intertextuális áteserztő közegként használhatott fel arra, hogy a szóban forgó szatírárt is összefüggésbe hozza a Szatírák első könyvében Luciliusszal folytatott költői párbeszéddel. SYNDIKUS 2001 (I): 115 mindenesetre a *carm.* 10 kommentárját azzal kezdi, hogy a három verset egymásra vonatkoztatja, részletes elemzés nélkül. Minderre a továbbiakban – részünt hely hiányában, részünt a terep ingoványos mivolta miatt – nem tudok kitérni.

¹⁵³ A *Sat.* 1, 9 theophrastosi vonatkozásaihoz vö. RUDD 1961: 79.

Catullus 10. *carmen*-ében megfigyelhető narratív technika kiteljesítéséről van szó: immár nem pusztán az elhangzott beszélgetés lényeges elemeit emeli ki a történeteket „utólag” elbeszélő költő, hanem úgy tesz, mintha egy teljes beszélgetés hiteles krónikáját nyújtáná: *sermonem ... alterno sermone variat* („a szatírárt ... párbeszéd révén teszi változatossá”).¹⁵⁴

Természetesen magának a szatíra műfajának (lat. *sermo*) a konstitúciója forog itt kockán. Porphyrio mintha azt ismerné fel, hogy Catullus 10. *carmene* olvasható a szatíra műfaji kódjai szerint is, és Horatius éppen azért reciklálja a maga céljaira az *Ibam forte* kezdetű szatírában, mert a *sermones vari*-ben meglátja a szatírárt konstituáló – a szatirikus hang megképződéséhez nélkülözhetetlen – pozíciót: a Horatius által egyébként oly negatívan ábrázolt városi körforgásba való belemérülést. Ha a szatirikus nem teszi ki magát a nagyvárosi tapasztalat véletlenszerű interakcióinak, akkor nem képződik meg az a szatirikus hang, amely a legkülönbébb társadalmi diskurzusokkal és szerepekkel kerül átfedésbe, illetve összeütközésbe, s amely természetesen maga is sok szálon kötődik a görög-római újkomédiához, illetve a városi karakterológiához.¹⁵⁵ A *musa pedestris*, a gyalogos avagy sétáló múzsa mint a szatíra horatiusi metaforája – amely természetesen első olvasatban a szatírára mint költészet és próza határvidékén álló költői megszólalási formára utal – mindennél ékeesszólóbban bizonyítja ennek a műfajnak a városhoz kötöttségét a *Sat.* 2, 6-ban, ahol Horatius frissen kapott vidéki birtokát ünnepli:¹⁵⁶

*ergo ubi me in montis et in arcem ex urbe removi,
quid prius illustrem satiris Musa^que pedestri?
nec mala me ambitio perdit nec plumbeus Auster
autumnusque gravis, Libitinae quaestus acerbae.*

Most, hogy a városból a hegyekbe, e várba vonultam,
mit dicsérjen mást gyalogos múzsam s a szatírám?
Nem kinoz kegyhajtászás, sem a féktelen Auster,
sem szomorú ősz, sem szigorú Libitina kamatja.

(HOR. *Sat.* 2, 6, 16–19, ford. BEDE Anna)

¹⁵⁴ Vö. FREUDENBURG 1993: 210–211. Freudenburg nem mondja ki, de mintha utalna arra, hogy Porphyrio mire utal (mókás módon folytatva ezzel Porphyrio gyakorlatát): „The literary aims of the piece were obvious even to Porphyrio, who remarks *ad Satires* 1.9.1: [...] Catullus in his version of the bore poem [*ez tülzds: Catullusnak semmiképp sincs olyan egyértelműen beazonosítható boreja a 10. carmenben, mint Horatiusnak a Sat. 1, 9-ben – T.A*] was equally concerned with exposing his compositional expertise (Catullus 10.5–8); [...] Catullus 10 rambles and shifts because Catullus intends the piece as a case study in »varied conversations,« that is, compositional variation. [*Ez szintén tülzds: a sermones variiból éppenbogy egy témát választ ki a történetet elbeszélő Catullus; éppen Horatius lesz az, aki immár nem válogat, hanem, a szatíra/sermo műfajának megfelelően, az egész „regvestálat” jelkinálja az olvasónak – T.A*] In *Satires* 1.9, then, Horace emulates both the theme and technique of his Catullan model...”

¹⁵⁵ Vö. MUECKE 2005, *passim*.

¹⁵⁶ Horatiust latinul az alábbi kiadás alapján idézem: SHACKLETON BAILEY 1985; Bede Anna magyar fordításának forrása: BEDE 1989.

A *Sat.* 1, 9 felfogható úgy, mint amely ennek a (persze később, a szatírák második könyvében rögzített) metaforának a szó szerinti síkon történő megvalósítása, a gyaloglásnak mint műfajkonstituáló elemnek a dramatizálása révén. A *Sat.* 1, 9 ráadásul „drámai karakterű szatíráként” az antik irodalmi hagyománynak éppen azokat a rétegeit mozgósítja, amelyeket – miniatűr változatban – a *carm.* 10 is előhív, amely úgy is tekinthető tehát, mint a *Sat.* 1, 9 (inter)textuális katalizátora, mindenekelőtt az újkomédia, illetve a peripatetikus karakterológia szatirikus felhasználásához. Egy másik perspektívából mindezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy Horatius számára nem más, mint a Rómában való sétálás hívta elő a megfelelő, catullusi (és lucilusi) szöveghelyeket.

Roland Barthes *Szemiotológia és urbanizmus* című tanulmánya – a város szemiotikai felfogását megalapozva – kiindulópontot jelenthet egy olyan olvasathoz, amely az intertextualitást ebben az esetben a szövegeknek, illetve szöveghelyeknek a városi helyekre való beleíródásaként gondolja el, s ebből fakadóan az intertextuális kapcsolatokat éppen a szövegeknek a városi helyeken való „találkozásaként” értelmezi. Barthes többek között így fogalmaz:

A város egy diskurzus, és ez a diskurzus nyelvnek tekinthető: a város beszél a lakóihoz, beszéljük a városunkat, a várost, ahol élünk, már csak azáltal is, hogy ott lakunk, közlekedünk és nézzük. [...] A város írás: azok, akik a városban közlekednek, azaz a város használói (akik mindnyájan vagyunk) egyfajta olvasók, akik elintézendő feladataik és helyváltoztatásaik révén a szövegből töredékeket vesznek el, hogy azokat titokban aktualizálják. [...] A város érzékisége az a tudás, amelyet a városi diskurzus végtelenül metaforikus természetéből vonhatunk le. [...] A város lényegét tekintve és szemantikai értelemben a másikkal való találkozás helye, ezért a központ minden város gyűjtőpontja. [...] A városközpont az a tér, ahol a romboló, szakító, valamint a játékos erők működnek és találkoznak.¹⁵⁷

Lehetségesnek tartok egy olyan megközelítést, amely szerint a *Sat.* 1, 9-ben a szatirikus Horatius – mint *flâneur* – a római városi tér olvasójaként lép fel, akinek számára a városban való közlekedés valóban a város potenciális jelentéseinek aktualizálását jelenti, de olyképpen, hogy ezek a jelentések éppen korábbi költői szövegek révén íródtak bele a város terébe. Horatius – ez a név ismét egyszerre takarja a valódi szerzőt, a beleértett szerzőt, az elbeszélőt és a felidézett ént – Maecenas kertje felől érkezik, két értelemben is: egyrészt az előző szatíra helyszíne éppen az Esquilinuson található pompás kert volt (*Sat.* 1, 8), s így textuális értelemben is az Esquilinus felől közeledünk az *Ibam forte* teréhez,¹⁵⁸ másrészt a költő útvonala visszamenőleg is világossá teszi, hogy ő honnan is érkezett a nagyvárosi forgatagba, hisz a Via Sacrán sétál a Forum Romanum felé. A szatíra híres kezdete éppen a nagyvárosi tapasztalat véletlenszerűségét hangsúlyozza a *forte*, ’éppen’ határozóval:

¹⁵⁷ BARTHES 2005 [1967]: 60, 64, 65.

¹⁵⁸ Köszönöm Ferenzi Attilának, hogy felhívta erre a figyelmem.

*Ibam forte via Sacra, sicut meus est mos
nescio quid meditans nugarum, totus in illis: ...*

Éppen a Szent Úton sétáltam, mint a szokásom,
Mit tudom én, mi bohó gondokba merülve egészen ...

(HOR. *Sat.* 1, 9, 1–2, ford. BEDE Anna)

A *nugae* akár kvázi-műfaji jelzéseként is utalhat Catullus költészetére, a *nescio quid* pedig, a maga metrikai szabálytalanságával együtt, tipikusan catullusi formula:¹⁵⁹ a *nescio quid nugarum* ebből következően – különös tekintettel arra, hogy a szatíra folytatása e gyanúkat hamarosan megerősíti – úgy is érthető, hogy valamiféle Catullus-versről vagy legalábbis catullizáló versről van szó. A *meditans* kifejezés válik itt kulcsfontosságúvá: jelentheti azt, hogy éppen ilyen 'semmiségek' jártak a költő fejében, ám Vergilius első eclogája után¹⁶⁰ lehetetlen nem figyelembe venni a *meditari* kompozicionális jelentését: a *nescio quid nugarum meditari* tehát – metapoétikus olvasatban – intertextuális jelzéseként is felfogható, miszerint itt egy catullizáló szatíra kezdődik. Az állapothatározóként szereplő *totus in illis*, miszerint Horatius „teljes egészében belemerült” azokba a költői semmiségekbe, amelyeken éppen az esztét járatta, mindennek fényében annak jelzéseként is olvasható, hogy a szatirikus én mintegy átlépett a fikció határán, és teljes életnagyságában (*totus*) belépett a természetesen – a hamarosan felbukkanó ismeretlen ismerőshöz hasonlóan – meghatározatlanul maradó, ám luciliusi/catullusi indexekkel ellátott költői szöveg terébe. Az átlépést éppen az teszi lehetővé, hogy a város fizikai és irodalmi tere elválaszthatatlanul összefonódik egymással: a Via Sacrán sétálva Horatius úgy keveredik bele a nagyvárosi interakciókba, hogy eközben közeledni kezd egy olyan szöveg/térhez – természetesen a Forum Romanumra és egyszersmind a catullusi *carm.* 10 *forum*-ára gondolok –, amely nemcsak a szereposztást tekintve, de műfajilag és tematikailag is az *Ibam forte* egyik legfontosabb térbeli/textuális modelljét kínálja fel a számára. S mi történik ekkor? (3–11)

*accurrit quidam notus mihi nomine tantum
arrepitque manu 'quid agis, dulcissime rerum?'*
'suaviter, ut nunc est' inquam, 'et cupio omnia quae vis.'
cum assectaretur, 'numquid vis?' occupo. at ille:
'noris nos' inquit; 'docti sumus.' hic ego 'pluris
hoc' inquam 'mibi eris.'

Misere discedere quaerens

¹⁵⁹ A *nugae*-hoz vö. Cat. *carm.* 1, 4; a *nescio quid*-hez *carm.* 2, 6; mindkettő a polymetrikus *libellus* legelejáról.

¹⁶⁰ *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris avena* (VERG. *Ecl.* 1, 1–2). Az Eclogák publikálása kb. egy évtizeddel előzte meg a Szatírák első könyvéét. WELCH 2001: 179 (50. jegyzet) a catullusi és a vergiliusi bevezető költeményre (*carm.* 1, 4 és *Ecl.* 1, 2) utaló kombinatív allúziót látja a *meditans ... nugarum* kifejezésben.

*ire modo oculus, interdum consistere, in aurem
dicere nescio quid puero, cum sudor ad imos
manaret talos. ...*

Elkap egy ember, akit csak névről ismerek eddig,
s megkaparintva kezem: „Hogy-mint vagy, drága barátom?” –
„Most remekül, mondom, mit néked szinte kívánok.”
Erre utánam jön. „Mit akarsz még?” kérdezem, és ő
„Ismerhetnél, szól, költők volnánk.” „Csak azért is
tisztellek” felelem, s szörnyen vágyom menekülni.
Majd sietek, majd közbe megállok, a szolgáló fülébe
súgok mit tudom én, mit, az izzadság a bokáimig
folyt. ...

A metropolisz kellemetlenségei: Horatiust egy kellemetlen figura kilendíti költői meditációjából – és ugyanakkor belépteti a város irodalmi terébe: ami éppen a költői meditáció eredménye. Az elbeszélt költői én kénytelen félbeszakítani a meditációt: a szatíra megalkotása viszont éppen ennek köszönhető. A névtelen figura ráakaszzkodik, s hősünk bárhogyan próbálja is – úgy verbális, mint fizikai trükkökkel – lerázni, egy jottányit sem enged. A nevét nem tudjuk meg, azt viszont igen, hogy Horatius névről ismerte (*notus mihi nomine tantum*), az illető szerint ennél jobban is („*noris nos*” ... „*docti sumus*”), a költő barátja, Aristius Fuscus pedig állítólag kifejezetten jól ismeri (*illum qui pulchre nosset*). Kérdés azonban, mit jelent ez az „ismerés”? Az illető – akit a továbbiakban a német szakirodalmat kötve egyszerűen Fecsegőnek (*Schwätzer*) fogok nevezni¹⁶¹ – hamarosan nyilvánvalóvá teszi, hogy mint irodalmi műveltséggel rendelkező *literary gentleman*, szeretne bekerülni Maecenas körébe. (Ennek megfelelően alkalmazza a *doctus* szót, mely a szatírákban legtöbbször az irodalmi műveltségre utal.) Ugyanakkor az *ismerésnek* ezt a motívumát kontextuálisan/intertextuálisan is érthetjük, hogy ti. itt a típus ismertségéről van szó (vö. fiziológiai irodalom a városban való társadalmi tájékozódáshoz): szembejössz, és máris tudom rólad, hogy a theophrastosi „szószátyár” és „magakellető” kombinációja vagy; tudom, hogy a komédiák világában parazitának és/vagy hetvenkedőnek neveznélek; és ha éppen a *nugae* műfajában folytatot meditációs (kompozicionális) tevékenységet, akkor pedig tudom azt, hogy nem vagy te más, mint a catullusi *carm.* 10 magát mindenkinél *urbanus*abbnak feltüntető főhőse: Catullus.

Ezt a merésznek tűnő értelmezést legelőször is a beteglátogatás motívuma erősítheti meg. A *carm.* 10-beli *visum duxerat* egyik lehetséges értelme és – tekintettel Varus barátjánőjének a

¹⁶¹ A kellemetlen fráter változatos szakirodalmi megnevezéseiről – mint a szatíra egészének implicit értelmezéseiről – szellemesen ír WELCH 2001: 167, 10. jegyzet. Az általam választott Fecsegő legalább megfelel a szatírában is szereplő *garrulus* és *loquax* elnevezésnek, jóllehet túlhangsúlyoz egyetlen – fontos, de nem kizárólagos – jellemvonást. A német szakirodalom mindenesetre következetesen *Schwätzersatire*-ként emlegeti ezt a költeményt.

társalgás során kinyilvánított szándékára, hogy az inkubációs lehetőségekkel asszociált Serapis szentélyében tenne látogatást – leggyakoribb értelmezése, hogy a hölgy beteg volt, és ezért kellett Varusnak otthonában meglátogatnia, ahova magával vitte a *forumon* összeszedett Catullust is, ha már ennyire ráért (*otiosum*). Ennek fényében érdemes a horatiusi szatíra folytatását megvizsgálni, amelyet a „retroaktív intertextualitás”¹⁶² tankönyvi eseteként is értelmezhetünk (13–19):

... ut illi

*nīl respondebam, 'misere capīs' inquit 'abire,
iamdudum video, sed nīl agīs; usque tenebo.
persequare, hīnc quo nunc iter est tibi.' 'nīl opus est te
circumagī; quendam volo visere non tibi notum;
trans Tiberim longe cubat is prope Caesaris hortos.'
'nīl habeo quod agam et non sum piger; usque sequar te.'*

... Mivel én nem

válaszolok: „Szörnyen kívánsz – így szól – menekülni,
már régen figyelem. De hiába, veled megyek úgyis,
elkísérlek, akárhova mész.” „Kár volna kerülnöd,
látogatoba megyek, te nem ismered őt, beteg, ágyban
fekszik, túl a folyón, jó messze, a caesari kertnél.” –
„Úgy sincs más dolgom, rest sem vagyok, elmegyek én is.”

A Fecsegő tehát kijelenti magáról, hogy követni szeretné Horatiust, akárhová is megy. Horatius azzal az ürrüggyel próbál kibújni ez alól, hogy meg kell látogatnia egy barátját, aki a Trasteverén fekszik otthon, betegen. Mire a Fecsegő megerősíti: az égvilágon semmi dolga nincs, tehát ez esetben is vele tart. Az eddigiekre is tekintettel ezt az epizódot úgy is olvashatjuk, mint a catullusi *carm.* 10 – a korábbiakban plautusi párhuzamokkal kibontott – komikus szereposztásának horatiusi „leleplezését”: eszerint abban a versben valójában nem másról van szó, mint hogy a *forumon* tétlenkedő Catullus parazitaként ráakaszkodott a szembejövő Varusra, aki beteglátogatásra való hivatkozással megpróbálta lerázni, ám hősünk kitartott, s elkísérte barátját otthonába. Minthogy a beteglátogatás Horatiusnál hangsúlyozottan fiktív hivatkozásként jelenik meg, ez visszamenőleg gyanússá teszi a *carm.* 10-beli körülményeket is: lehet, hogy Varus nem is a barátját akarta éppen meglátogatni, csak a Catullusszal való véletlenszerű találkozás hatására volt kénytelen módosítani városi útvonalát? Horatius mindenesetre annak érdekében, hogy lerázza „Catullust”, éppen erre kényszerül. Metapoétikusan úgy is felfogható ez, mint a catullusi (és adott esetben luciliusi) hatástól való szabadulás kényszere: a költőelődök nem hagyják békén az önálló római utat járni kívánó

¹⁶² Vö. EDMUNDS 2001: 159–163.

Horatiust, aki nem képes szabadulni a fejében járó catullusi *nugae*-től, amelybe belemerülve (*totus in illis*) kénytelen Catullust – úgy is mint költői szöveget – követni. Pontosabban: az követi őt, s emiatt kénytelen megváltoztatni költői útvonalát.¹⁶³ A hatásiszony (*anxiety of influence*) allegóriájaként is olvasható, hogy éppen annak a versnek a fizikai/textuális terébe lépett be, amelyben Catullus – legalábbis megfelelő komikus beállításban – éppen a mindenkire ráakaszkodó nagyvárosi parazita szerepét játssza.¹⁶⁴

Horatius és kísérője – a találkozás és a beteglátogatás célja (Trastevere, Horti Caesaris) által kijelölt (módosított) úrvonalon – eljutnak a Vesta-templomhoz a Forum Romanumon, amely nemcsak a város és a szatíra mértani/szimbolikus középpontját jelöli, hanem egyben a *carm.* 10 nyitó jelenetének helyszíne is. Kiderül, hogy a Fecsegőnek itt polgári peres ügyben lenne jelenése, s ehhez Horatiust hívja segítségül (35–43):

*Ventum erat ad Vestae, quarta iam parte diei
praeterita, et casu tunc respondere rudato
debebat; quod ni fecisset, perdere litem.
'si me amas' inquit, 'paulum hic ades.' 'intercam si
aut valeo stare aut novi civilita iura,
et propero quo scis.' 'dubius sum quid faciam' inquit,
'tene relinquam an rem' 'me, sodes.' 'non faciam' ille,
et praecedere coepit. ego, ut contendere durum
cum victore, sequor. ...*

Éppen a Vestánál jártunk, dél múlt, a nap immár
Túl a felén, most volt törvényre időzve, kezest is
Állított, s ha ma itt meg nem jelenik, pöre veszve.
„Hogyha szeretsz, most légy velem” így szól. „Vesszek el itt, ha
Meg tudom állni helyem, vagy hogyha konyitok a joghoz.
Aztán itt se vagyok már.” „Ingadozom, mi lehet jobb:
Téged hagyjalak el vagy a pört.” „Engem, ha lehet.” „Nem!”
És már indul előre. Mivel győztessel a küzdés
Fárasztó, követem. ...

Érdekes módon éppen a magát *otiosus*-ként beállító Fecsegőről derül itt ki, hogy peres ügye lenne a Forumon,¹⁶⁵ ami potenciálisan átlendíti a tisztos polgárok sorába, ám ő – éppen azért,

¹⁶³ Kozák Dániel hívta fel a figyelmem a szatíra 6. sorának *elisiós* játékkára: *ocupo*[o], *at ille*. Első pillantásra úgy tűnik, mintha Horatius „vágna elcbe” (*ocupo*) beszélgetőpartnerének, ám hangosan felolvassva – az *elisiót* érvényesítve – mintha éppen azt hallanánk, hogy a Fecsegő „vág ölcébe” (*ocupo* *at ille*). Az „egymás szavába vágás” jelenségének gyönyörű irodalmi imitációját figyelhetjük meg ezen a ponton.

¹⁶⁴ Éppen a hatásiszony Harold Bloom-i fogalmát segítségül hívva írja le Horatius Catullushoz való költői viszonyát – az *Ódák* kontextusában – HUBBARD 2000.

¹⁶⁵ A *Sat.* 1, 9-ben alapvető szerepet játszó jogi eset megítélése vita tárgyát képezi a szakirodalomban. A vita téje elsősorban a szatíra végének értelmezése: valóban megmentette-e Apollo, mint a szatíra utolsó sorában olvassuk (*sic me servavit Apollo*) Horatiust, azaz megszabadult-e végül a Fecsegőtől, avagy a sor ironikusan értendő, és vissza

hogy ne kelljen feladnia ambícióját, mely Horatiushoz kapcsolja – inkább vállalja az „irodalmi életformát”, amelyet ő a Maecenas körüli parazitizmusként képzel el, aminek keretében természetesen Horatiust is afféle irodalmi parazitának tekinti. A *forum* tehát kettős természetének megfelelően (*otium/negotium*) afféle társadalmi „váltóként” funkcionál a szatírában: a parazita itt dönti el, hogy a polgári élet kötelezettségeinél számára fontosabb a Maecenas-körbe való bekerülés, amelyet Horatiustól remél, Horatiust pedig abba a szerepbe kényszeríti, amelyet Catullus a *arm.* 10-ben játszott. Ezen a ponton feltehető a kérdés, hogy Horatius amúgy vajon merre szándékozott volna sétálni, ha nem téríti el a Fecsegővel való találkozás. Ha az Esquilinus felől sétált a Via Sacrán – márpedig a helyzet valahogy így áll –, akkor másfelé nem igazán igyekezhetett, mint a város központja felé. Mi lett volna itt a célja? A *negotium*tól épp az ímént határolódott el, azt tehát elvethetjük, hogy bokros teendői hívták a városba. Ellenkezőleg: a Fecsegő által nyújtott görbe tükörből éppen az olvasható ki, hogy a költő mindenféle hasznos cél nélkül kószált a nagyvárosban, s ha topográfiai értelemben volt célja, az nehezen lehetett más, mint a Forum Romanum, ahol feltehetően az *otium* örömeit kívánta volna élvezni. Szatirikusként a Város változatos életének színét és fonákját szeretete volna megfigyelné, ám ez a pozíció a *Sat.* 1, 9-ben úgy társadalmilag, mint intertextuálisan „gyanúba” keveredik: a *forumon* céltalanul őgyelgő irodalmi parazita pozíciójával kontaminálódik. A szatíra elmélete és gyakorlata: a szatirikus (műfaji okokból) belesétált a *forumon* őgyelgő költő – egy lehetséges intertextuális olvasat szerint Catullus – szerepébe.¹⁶⁶

Az ímént idézett részlet közvetlen folytatásában immár megjelenik az irodalmi patronázs témája is, méghozzá igencsak explicit módon (43–60):

... 'Maecenas quomodo tecum?'

*hinc repetit: 'paucorum hominum et mentis bene sanae;'*¹⁶⁷

nemo dexterius fortuna est usus. haberes

magnum adiutorem, posset qui ferre secundas,

hunc hominem velles si traderes: dispeream, ni

summosse omnis.' 'non isto vivimus illic'

kellett vele mennie a Forumra? Vö. MAZUREK 1997 (szerinte nem menekült meg), CAIRNS 2005 (szerinte megmenekült). Apollo természetesen hol irodalmi (vö. ANDERSON 1982, aki kimutatja a fordulat luciliusi és homérosi eredetét), hol topográfiai utalásként értelmeződik, miszerint Horatius egy Apollo-templomra gondol, amelynek beazonosítása egyben a szatíra topográfiai rekonstrukciójához is hozzájárulhat. Szatíránk topografikus rendszeréhez lásd SALMON 1952 és SCHMITZER 1994, az útvonal eltérő rekonstrukciójával, illetve az Apollo-templom eltérő identifikálásával.

¹⁶⁶ Vö. WELCH 2001: 179: „Rather, the counter-indications Horace offers against 1.9.48–52 expose an inherent tension between Horace's production of satiric poetry and his place among the elite of Maecenas' circle. In short, satire is typically not an elite genre, and Horace now socializes in elite circles.” Mindebből akár addig a felismerésig is el lehet jutni, miszerint Horatiusszal voltaképp saját maga, illetve saját (szatirikus) éneje jött szembe a Via Sacrán, felmutatva önnön társadalmi/irodalmi pozíciójának kétes mivoltát. Köszönöm Ferenczi Attilának, hogy megosztotta velem ezt az interpretációs javaslatát.

¹⁶⁷ SHACKLETON BAILEY 1985 a *paucorum hominum et mentis bene sanae* mondatát a Fecsegőnek osztja ki, ezzel nem tudok egyetérteni (már Porphyrio is Horatiushoz osztja ki, nem véletlenül).

*quo tu rere modo. domus hac nec purior ulla est
nec magis his aliena malis; nil mi officit inquam,
'ditiior hic aut est quia doctior; est locus uni
cuique suus.' 'magnum narras, vix credibile.' 'atqui
sic habet.' 'accendis, quare cupiam magis illi
proximus esse.' 'velis tantummodo, quae tua virtus,
expugnabis; et est qui vinci possit, eoque
difficilis aditus primos habet.' 'haud mihi deero;
muneribus servos corrumpam; non, hodie si
exclusus fuero, desistam; tempora quaeram;
occurram in triviis, deducam. nil sine magno
rita labore dedit mortalibus.' ...*

... „Maecenasnál mi a helyzet?” –
kezdi megint. „Szűk kis köre van csak, s józanul ítélek.”
„Senki sem élt jobban sorsával. Nagy segítőre
lelsz, ha akarsz, ki a másodikat játszhatja mögöttem,
hogya ajánlod ez embert. Vesszek el itt, ha a többbit
mind ki nem ütné nyergéből!” „De nem úgy megy az élet
ott, mint azt te hiszed. Nincs tisztább ház, amely inkább
ment az ilyen álnokságoktól. Mért bántana engem,
hogya egyik-másik dúsabb, vagy több a tudása?
Van helye mindünknek.” „Nagy szó ez, alig hihetem.” „De
így van!” „Csak jobban felgyújtasz, hogy közelébe
vágjyak.” „Akarnod kell csak, amennyire talpraesett vagy,
majd kiveredszed. S őt könnyen megnyerheti bárki!
csak közelébe kerülni nehéz.” „Hát rajta leszek majd!
Szolgáit pénzzel megvesztegetem. Ha ma még ki-
zárnak, nem tágitok, az alkalmat keresem, hogy
majd a keresztútnál megszólítsam, s vele tartsak.
Fáradtság nélkül nem kap soha semmit a sorstól
föld fia!” ...

A Fecsegő kérdése (*Maecenas quomodo tecum*) szövegszerűen és tematikusan is felidézheti Varusék kérdését a catullusi *carm.* 10-ből: *quid esset / iam Bithynia, quo modo se haberet, / equonam mihi profuisset aere*. A Fecsegő itt voltaképp átlépett Varus barátinőjének – Catullus mint elbeszélő által úgyszintén parazitisztikusnak beállított – szerepébe: aki mindent az anyagi haszon szemüvegén át néz, s képtelen az ironia olvasására. Varus kedvese a catullusi narrátor szerint, miután kicsikarta Catullusból, hogy egy *lectica octaphorus*ra azért csak szert tett, rögtön kölcsön is kéri a luxuscikket, hogy saját céljaira felhasználja vendége magas társadalmi kapcsolataiból eredő előnyeit. Catullustól később megtudja, hogy bár neki személyesen nincs *lecticája*, de a

neóterikus költők szimbolikus cseréken alapuló baráti körében ez olyan, mintha lenne. Ehhez hasonlóan a Fecsegő sem tudja másként elképzelni Maecenas körét, mint egy *patronus* és a körülötte nyüzsgő sok-sok *cliens* (sőt: egy „*rex*” és sok *parasitus*) „barátságát”. Szent meggyőződése – Horatiusnak sem hiszi el az ellenkezőjét –, hogy ebbe a körbe éppen azokat a nagyvárosi technikákat alkalmazva lehet bejutni, amelyekkel ebben a pillanatban is él: megpróbálja a költőt rábeszélni, hogy afféle segéderőként juttassa be őt is Maecenas házába. Miután tudomására hozzák, hogy az egy egészen más világ, ahol egészen másként működnek a dolgok, ezen felbuzdulva azt helyezi kilátásba, hogy akkor aztán mindent meg fog tenni a bejutás érdekében, ami egy városi parazitától kitelik. „Nem hagyom cserben magam... szembejövök vele az utcáskon, diadalmenetben vezetem el (*deducam* – vö. *duxerat*, *carm.* 10, 2)”: ígérete szerint hajszálpontosan ugyanazt fogja tenni Maecenasszal, amit most Horatiuszal művel. (A Via Sacra mint a diadalmenetek helyszíne ugyanis a szatíra több pontján előhívta már a triumphus-metaforikát: a Fecsegő mint győztes, Horatius mint legyőzött.¹⁶⁸) S a Fecsegő nem veszi észre – természetesen: hiszen nem tudja dekódolni a költő „biztató” szavaiban rejlő *urbanus* ironiát –, hogy éppen a parazita-szerephez való makacs ragaszkodása az, amely tökéletesen lehetetlenné teszi, hogy valaha is bebocsáttatást nyerjen a Mecenass-körbe.

Horatius – a *carm.* 10 Catullusának nyomdokain – meglehetősen idealizáló képet fest a Maecenas-köréről, amelyben világossá teszi: az a világ élesen szemben áll pozicionális túlekedés nagyvárosi világával, vagyis azzal a világgal, amelyben a Fecsegő úgy él, mint hal a vízben: hisz nem is véletlenül részesíti laudációban a város közterületeit már szatíránk elején (*cum quidlibet ille / garreret, vicos, urbem laudaret*, „míg ő valamit fecseg, az utcákat s a várost dicséri”). A maecenasi világra egészen más szabályok érvényesek: a megkönyékezés nagyvárosi technikáit hiába alkalmazza az ember, ezzel csak távolabb kerül attól, hogy valaha is bekerüljön ide. Horatius utal arra, hogy amikor a Fecsegő *doctus*ként mutatkozott be, lehet, hogy elhibázott mindent, hiszen a maecenasi világban nem az eleve determinált társadalmi státusz számít. Szavaiból úgy tűnik, a Maecenas házáról festett idealizáló kép azonos mindannak a tagadásával, ami ebben a szatírában a városról kiderül. A nagyvárosi túlekedésben folyamatos véletlen meglepetések érik az embert, kellemetlen találkozások, amelyek átírják a pusztán békésen sétálgatni kívánó *flâneur* napját, továbbá: azok a helyek, amelyeket az ember útja során érint, újabb kellemetlen meglepetéssel szolgálnak. Folyamatos pozícióharc zajlik, senkinek nincs – sem szó szerinti (topografikus), sem átvitt (szociális) értelemben – biztos *helye*: minden és mindenki mozgásban van, az ember integritása folyamatos támadásnak van kitéve. Ezzel szemben Maecenas háza maga a stabilitás. Minden biztos és kiszámítható, kizárólag olyanok vannak ott, akikkel szívesen

¹⁶⁸ Vö. SCHMITZER 1994: 23.

beszélget az ember, a kellemetlen találkozás eshetősége tökéletesen kizárt. A mozgás helyett a nyugalmi állapot a jellemző: sem szó szerinti, sem átvitt értelemben nem jellemző a helyváltoztatás: „megvan ott mindenkinek a maga helye” (*est locus uni / cuique suus*). Maecenas kertés palotája voltaképp nem más, mint a később kifejezetten város-ellenes felhangokkal dicsőített Természet (*natura*), illetve Vidék (*rus*) nagyvárosba rejtett változata: a városon belüli integritás-rezervátum, sőt: ellen-város a Városban.¹⁶⁹ Épp olyan, mint a catullusi fiktív *lectica*: megkíméli birtokosát a társadalmi/(inter)textuális körforgás urbanizáló hatásaitól.

Ezzel a képpel Horatius természetesen részben eltér catullusi modelljétől, ahol a „patrónus”, Memmius látszólag igencsak negatív beállításba kerül. Horatius ezen a ponton – ismét a „retroaktív intertextualitás” jegyében – mintha a *carm.* 10 David Braund-i értelemben vett, éles szemű politikai olvasatát állítaná elő, amikor Memmius negatív értékelését Maecenas körének idealizált leírásával korrigálja. Ami Catullusnál még részben különválnak egymástól: a politikai-gazdasági hasznót (nem) nyújtó patrónus gyalázása vs. a közeli (költő) barátok dicsőítése, az Horatiusnál – illeszkedve az irodalmi patronázsnak az Augustus-korban stabilizálódó képletéhez – már egybecsúszik: Maecenas éppen azáltal tudja ellátni a tökéletes irodalmi patrónus szerepét, hogy pártfogoltja – költő és parónus Catullusnál még implicit „barátságát” explicitté téve – őt mint *nobilis amicust* immár diszkurzíve is abba a szférába írja bele, amely a késő köztársaságkori költőelőd esetében az *urbanitas* világa volt. Ugyanakkor a Maecenas által „stabilizált” *urbanitas* jótéteményeit a költő csak addig élvezheti, amíg fizikailag is Maecenas villájában tartózkodik: azon kívül ki van téve az *urbs* és az *urbanitas* társadalmi és retorikai veszélyeinek.

Ennek megfelelően a *Sat.* 1, 9 Horatiusát ugyanúgy „cserben hagyja” egy költőbarátja, mint a *carm.* 10 Catullusát. Legalábbis amikor Aristius Fuscus elmulasztja a segítségnyújtást, azt – megint csak a „retroaktív intertextualitás” jegyében – úgy is olvashatjuk, mint Gaius Cinna *carm.* 10-beli retorikai segítségül hívásának egy olyan értelmezését, miszerint a csak virtuálisan jelen lévő barátja „cserben hagyta”, amennyiben a rá való hivatkozás csak még nevetségesebbé tette Catullust (60–74):

... Haec dum agit, ecce

Fuscus Aristius occurrit, mihi carus et illum
qui pulchre nosset, consistimus. 'unde venis?' et
'quo tendis?' rogat et respondet. vellere coepi
et pressare manu lentissima braccia, nutans,
distorquens oculos, ut me eriperet. male salsus
ridens dissimulare; meum iecur urere bilis.

¹⁶⁹ Mindehhez lásd WELCH 2001: *passim*.

*'certe nescio quid secreto velle loqui te
aiebas mecum.' 'memini bene, sed meliore
tempore dicam; hodie tricesima sabbata: vin tu
curtis Iudaeis oppedere?' 'nulla mihi' inquam
'religio est.' 'at mi. sum paulo infirmior, unus
multorum: ignosces, alias loquar.' Huncine solem
tam nigrum surrexe mihi? fugit improbus ac me
sub cultro linquit. ...*

... Míg locsog ez, jön Fuscus Aristius éppen,
kedves hívem, emezt is tudja, miféle. Megállunk.
„Honnan jössz? Hova mész?” Kérdjük s felelünk. Taszigálni
kezdem, s nyomkodom értetlen karját, hunyorítok
intve, hogy ettől már szabadítson meg. De a rosszcson,
mint ki nem ért semmit, somolyog csak. Forr az epém már:
„Ázt mondtad, hogy négy szemközt el akarsz valamit majd
Mondani.” „Jól emlékszem rá, egy megfelelőbb nap
elmondom, de ma szombat van, harmincadik, ünnep;
csak nem botránkoztatjuk meg a hithű zsidókat?”
„Én vallásos nem vagyok...” „Én igen, egy a tömegből,
ebben még gyengébb vagyok, érts meg. Majd csevegünk még!...”
Mily feketén kelt fel ma napom! Fut a szemtelen, engem
itthagya a késnek. ...

Aristius Fuscus – akinek nevét itt ugyanúgy fordítva olvassuk (*Fuscus Aristius*), mint ott Gaius Cinnáét (*Cinna est Gaius*) – hasonló szerepet lát el tehát a horatiusi *Sat.* 1, 9-ben, mint Gaius Cinna a catullusi *carm.* 10-ben: az (lenne) a funkciója, hogy bizonyítsa az aktuális főszereplő kiemelt pozícióját az elit (Maecenas/Memmius által képviselt) körében, ám mindketten kétséges sikerrel töltik be ezt a funkciót. Horatius elvileg kedvezőbb helyzetben van Catullusnál, hiszen Aristius Fuscusszal nem csak virtuálisan, hanem valóságosan is szembetalálkoznak a fiktív séta során. Fuscus éppen arra törekszik, mint amire Horatius a Fecsegővel szemben a szatíra elején törekedett: hogy gyorsan megszabaduljon a kellemetlen helyzettől. Úgy tesz, mintha nem értené a leadott vészjelzéseket, és elegánsan lerázza magáról Horatiust és kísérőjét. Egyszerre játssza el a hiperironikus (hiper-urbanus) és az iróniát nem értő (inurbanus) szerepét. A *male salsus* jelző – éppen ennek jegyében – a catullusi *insulsa male* szellemes horatiusi inverziója: Fuscus nem *insulsus*, hanem *salsus*, hiszen benne éppenhogy megvan az *urbanitas* képviselő *sal*, de ezt Varus barátjéhez hasonlóan hősünk kárára (*male*) alkalmazza. Tréfás reakciójával ugyanis azt a látszatot teremti, legalábbis a Fecsegő feltételezhető – iróniamentes – olvasatában, mintha Horatius nem lenne része annak az elit

közösségnek, amelynek idealizált képét éppen az imént vázolta a Fecsegő tolakodó kérdéseire válaszolva. Az ő *sal*-mentes megközelítésében Horatius „lepleződött”: eszerint vagy a Maecenas-körrel, vagy az ő odatartozásáról nem mondott igazat.

Fuscus ráadásul az *urbs* és az *urbanitas* tökéletes képviselőjeként tűnik fel, aki úgy használja a várost, hogy a véletlenszerűen adódó elemeket azonnal saját előnyére fordítja. Minthogy minden bizonnyal a római zsidónegyed közelében járnak éppen (Trastevere, amerre beteglátogatóba igyekeznek), a városi jeleket ha nem is helyesen, de sikeresen olvasva éppen a zsidó vallásra hivatkozik, amelynek szokásait szerinte nem kellene megszegni (ennél persze durvább kifejezést alkalmaz: *oppedere*, ’fingani rá’) azzal, hogy *ros chodes*kor vallási szabályok által tiltott munkamegbeszélést tartsanak.¹⁷⁰ Ami természetesen szándékos kiforgatása Horatius szavainak: hisz éppen valami bizalmas magánbeszélgetésről (*secreto loqui*) ejtett szót, amelyet ők állítólág előre rögzítettek. Ám az „idegen vallási hagyományra” való utalással Fuscus nem csak a városi teret, hanem a szokásos áttétellel a *carm.* 10-et is beidézi a beszélgetésbe: amint Varus barátjánője a Serapis-szentélybe tervezett látogatásával okozta Catullus „lepleződését”, úgy ő a zsidó szokásokra való hivatkozásokkal hagyta cserben (s „leplezte le” ezáltal) Horatiust. Ő pedig a vallástalanságra való hivatkozással (*nulla mihi ... religio est*) mintha éppen azt a vulgárepikureizmust akarná saját céljai érdekében mozgósítani, amely ismeretesen a patrónusok, Memmius és Maecenas világnézetének képviseli szerves részét. Horatius ebben a konstellációban a patrónus(ok) felvilágosult, értelmiségi világszemléletének szolgálai (parazitisztikus) követőjeként, Fuscus pedig elegáns kigúnyolójaként jelenik meg. Utóbbi úgy mozog a városi térben, hogy képes a maga javára fordítani a városból kiolvasható jeleket, kulturális és irodalmi citátumokat (Trastevere/zsidónegyed – zsidó vallásra hivatkozás – *carm.* 10 Serapis – Sat. 1, 9 *ros chodes*), előbbi pedig *urbanitás*át csakis Maecenas védett világának ellen-városában képes (állítólág) megvalósítani.

Ebben az értelemben Aristius Fuscus a magát *urbanusként* beállítani kívánó – de ebben szükségképpen kudarcot valló – költők soha el nem ért vágyképe: nála a városi jelek olvasása, a nagyvárosi kószálás (*flânerie*), az *urbanitas* mint valóságos és textuális cserefolyamatok komplex rendszere, valamint az *urbanitas* mint kulturális eszmény harmonikus egységben olvadnak

¹⁷⁰ A *tricensima sabbata*, „harmincadik sabbat” kifejezés nem könnyen értelmezhető. A legelfogadottabb Lejay megoldása, miszerint a *sabbata a tricensima* értelmező jelzője, vagyis így kellene fordítanunk: „a hónap harmincadik napja (= újhhold ünnepe), ami épp olyan, mint a sabbat”. Ez értelmesnek tűnik, ugyanakkor számtalan más megoldás is éppily elképzelhető, amelyek között olyan is van, amely a zsidó szokások bizonyos helyi módosulását feltételezi, s olyan is, amely a nemzsidó környezet bizonyos szándékolt vagy szándékolatlan félreértésével számol. Mindehhez vö. GOLDENBERG 1979: 436–441. Hogy a zsidó vallásra való utalás egyben topográfiai célzás arra, hogy a trasteverei zsidónegyed közelében járnak, illetve Fuscus abból az irányból érkezik (ami logikus, hisz Horatiusék *trans Tiberim* tartanak, s Fuscus szembejött velük), ehhez vö. SCHMITZER 1994.

össze.¹⁷¹ Sem a *carm.* 10 Catullusa, sem a *Sat.* 1, 9 Horatiusa nem érthette el az ő pozícióját, mert akkor poétikailag sem a pre-szatirikus *sermone vari*, sem a satirikus *sermone* (*alterno sermone*) *variare* nem lenne megvalósítható: az *urbanitas*nak a városi térben való poétikai megvalósítása szükségképpen destabilizálja a költő exkluzivista pozícióját. A városban mint diskurzusban való megmerítkezés – a „belső urbanizációnak” a költői szubjektumot is fragmentáló poétikája – lehetetlenné teszi az *urbanus* pozíció fenntartását: a nagyvárosi tapasztalat véletlenszerűsége, töredékessége, szemantikai polivalenciája a textuális/reális cserefolyamatok ironikus, azaz ’olvashatatlan’ rendszereként azonosított *urbanitas*ával nagyon is egy húron pendül, ám az *urbanitas* exkluzivista retorikájával csak azon a ponton találkozik, ahol a számonkért eszmény definiálhatatlansága folytán a retorika önfelszámolóvá válik. Aristius Fuscus szimbolikus értelemben azért *male salsus*, mert miközben tökéletesen használja a várost, mégsem merül el benne: nem válik *flâneur*-é, nem teszi ki magát az önfelszámolás (a „belső urbanizáció”) városi és *urbanus* folyamatainak. A preszatirikus (catullusi) és satirikus (horatiusi) költészet csakis a *flânerie*-nek a költői szubjektum/hang integritását veszélyeztető tapasztalatából jöhet létre. A két vers közötti, a városi térből kiolvasott és abba visszaírt intertextuális játék műfaji értelemben is retroaktív: a *carm.* 10-et mint a belső urbanizáció versét a *Sat.* 1, 9 úgy írja bele a városi térbe, hogy visszamenőleges hatállyal „horatiusi satírává” avatja.

¹⁷¹ Aristius Fuscus személyéhez vö. HARRISON 1992, aki Fuscus jelentőségének titkát Horatius életművében a sztoikus filozófia mellett való elkötelezettségében látja. Fuscus három egészen különböző Horatius-szövegben tűnik fel, a *Sat.* 1, 9-en kívül a *Carm.* 1, 22-ben (*Integer vitae*) és az *Ep.* 1, 10, ám érdekes módon mindhárom szöveg ugyanazt a problémakört, a (költői) szubjektum *integritásának* és *térhez-közütt* létmódjának viszonyát járja körül. A Fuscus-ódában a lírai szubjektumot a költészet maga védi meg a saját határán túl (*extra terminum*) lépés veszélyeitől, a Fuscushoz címzett episztolában pedig Fuscus a város szerelmeseként (*urbis amator*) tűnik fel, akivel szemben Horatius a vidék szerelmeseként (*ruris amator*) jelentkezik, s próbálja barátját meggyőzni a vidéki élet a városihoz képes magasabbrendű, autentikus, zavartalan nyugalmat biztosító természetéről.

HARMADIK FEJEZET

AZ ÍRÁS AZ ÜZENET*

Marshall McLuhan kanadai médiateoretikus sokat idézett szentenciájánál – *the medium is the message* – nem lehet kifejezőbben összefoglalni azt a változatos bölceleti és diszciplináris háttérű paradigmát, mely magának a kultúrának, a különféle kulturális produktumoknak, nem utolsósorban az irodalmi szövegnek a mediális és materiális dimenzióját helyezte érdeklődése fókuszpontjába, s melyhez a klasszika-filológia is ezer szálon kapcsolódik, nem pusztán alkalmazóként, hanem legalább ennyire kezdeményezőként.¹⁷² A McLuhan nevével is fémjelzett, a médiatudományban megkerülhetetlen Torontói Iskola kutatásai például elválaszthatatlanok szóbeliség és írásbeliség viszonyának az antik görög kultúrában betöltött meghatározó szerepére vonatkozó vizsgálódásoktól (Eric A. Havelock), de a strukturalizmus utáni – az irodalomtudomány további alakulását döntően meghatározó – teoretikus gondolkodásban alapvető jelentőséggel bíró „írásfordulatra” sem kerülhetett volna sor például anélkül az elemzés nélkül, amelyet Jacques Derrida a platóni *Phaidros* ún. íráskritikájának szentelt, s amely az írás mint a *logos*t közvetítő médium ambivalens státuszát éppen a görög kultúra kontextusában mutatja fel.¹⁷³ A klasszika-filológia éppen ezért kezdettől fontos szerepet játszik az irodalom materiális dimenziójára vonatkozó kutatásban, ugyanakkor az erre irányuló vizsgálódások – melyek elsősorban az írás- és olvasástörténet kontextusában teljesedtek ki – sokáig nem kapcsolódtak össze szervesen az irodalmi (költői) szövegek irodalmi interpretációjával. Mindez nem érthetetlen, hiszen az antik irodalom kutatása éppen akkor kezdett megszabadulni a szerzői szándék rekonstrukcióját középpontba állító történeti paradigmától, amikor hirtelen újra olyan kontextusokat kellett (volna) figyelembe vennie, amelyek – legalábbis látszólag – ismét az irodalmi szöveg történeti létmódjához kapcsolódnak.

Ennek következtében, legalábbis a római irodalomtörténeti kutatásban, csak a legutóbbi években figyelhetjük meg azoknak a vizsgálódásoknak a kiteljesedését, melyek az irodalmi szöveg materiális dimenzióját – textuális materialitását – mint történeti keretfeltételt úgy

* A fejezet bevezetése és a *carm.* 14 értelmezése kifejezetten a disszertáció számára készült. A *carm.* 22, 42 és 64 interpretációja korábbi írásaimon alapul, kisebb vagy nagyobb mértékben átdolgozva, vö. TAMÁS 2004 és TAMÁS 2008.

¹⁷² E szerteágazó – különféle diszciplinákat, teoretikus irányzatokat és interdiszciplináris kutatási témákat érintő – kutatási területről magyarul mindenekelőtt lásd KULCSÁR SZABÓ – SZIRÁK 2003 (elsősorban médiatudomány és irodalomtudomány összefüggését megvilágító, ismeretterő magyar tanulmányokkal); BÓNUS–KELEMEN–MOLNÁR 2005 (irodalom- és kultúratudományok lehetséges kapcsolódási pontjait más dimenziókban is kereső, idegen nyelvből fordított tanulmányokkal). A klasszika-filológia vonatkozásában vö. SIMON 2009, kül. 201–223.

¹⁷³ DERRIDA 1998 [1972]: 61–169. Ehhez vö. SIMON 2009: 154–167.

képesek a kultúratudományosan hangolt irodalmi interpretáció keretében figyelembe venni, hogy nem rögzített adottságként, hanem a szöveg értelemkonstitúcióját befolyásoló, de az által is befolyásolt tényezőként kezelik.¹⁷⁴ (A görög filológia területén ez a fordulat, éppen az említett kezdeményező szerep és annak többtrétű továbbélése folytán, már a nyolcvanas évek második felében lezajlott: gondoljunk a költői *performance* a költészet értelmezési lehetőségeit is befolyásoló karakterének vizsgálatára, az epigrammába mint sírkőbe beíródott hang olvasásantropológiai értelmezésére, vagy éppen az alexandriai könyvkultúrának az irodalmi produkciót is meghatározó feltárására.¹⁷⁵) Ezen a ponton a textuális materialításra összpontosító irodalomkutatás érintkezésbe kerül azokkal az újhistorista ösztönzésekkel, melyek nemcsak az irodalom anyagszerűségének, hanem általában vett kulturális keretfeltételeinek az újraértékelését – a szöveg szemiotikai rendszerével való párbeszédbe léptetését – sürgették, s ilyen módon az irodalmi szöveg kulturális kontextusainak vizsgálatát beszédessé tették a nem a történeti (értsd: rekonstruktív) paradigmában érdekelt klasszika-filológiai irodalomtudomány számára is. Ennél fogva az irodalmi szöveg materiális dimenziójára irányuló – a irodalmi interpretációval és az irodalomtörténettel összefüggésbe hozott – vizsgálatások a kilencvenes évek végétől kezdve figyelhetők meg,¹⁷⁶ de csak az utóbbi néhány évben váltak igazán markánsná a római irodalomtörténeten belül, méghozzá a „kulturális fordulat” részeként, az irodalomtörténet olvasás-, nyilvánosság- és kommunikációtörténeti áthangelésének jegyében. Mindebben alighanem szerepet játszik az a véletlenszerű, vagy inkább tragikusan sorsszerű körülmény is, hogy a modern irodalomtudomány elméleteinek és belátásainak klasszika-filológiai meghonosításában az éllovas szerepét játszó Don Fowler érdeklődése éppen pályája végén fordult ebbe az irányba, ám tragikusan korai halála (1999) megakadályozta őt a téma kifejtésében: így ezen a terepen – szemben annyi más teoretikus megközelítéssel – már nem tudott a szakmai közösségnek utat mutatni.¹⁷⁷

Az aranykori költészet vonatkozásában további problémát jelent, hogy – szemben a császárkori irodalommal – az irodalom materiális keretfeltételeiről tanúskodó forrásaink

¹⁷⁴ Az áttörést HABINEK 1998 hozza el, aki túllép a természetesen korábban is létező részkutatásokon, s a kérdésnek paradigmatisus jelentőséget tulajdonít.

¹⁷⁵ A költői *performance*-hoz vö. már GENTILI 1988 [1985]; az olvasásantropológiai analízishez SVENBRO 1993 [1988] (magyarul egy rövidebb összefoglalás olvasható: SVENBRO 2000 [1995]); az alexandriai könyvkultúrához BING 1988.

¹⁷⁶ A római irodalomtörténet kultúratudományi lehetőségeiről (újhistorista bázison, HABINEK 1998 téziseiből kiindulva) magyarul is lásd KRASSER 2010 [2002]. Az *Ókor* 2010/3. számának egészét e témának szenteltük, különös tekintettel a – költői szövegek által is alakított – irodalmi nyilvánosság kérdéskörére.

¹⁷⁷ Don Fowler *Unrolling the Text: Books and Readers in Latin Poetry* címmel tervezett monográfiát megjelentetni, amelynek munkálatai halálával félbeszakadtak. (Ugyanakkor lásd HEYWORTH–FOWLER–HARRISON 2007: 349, miszerint a kötet „forthcoming” az Oxford University Pressnél. Úgy legyen!) Fowlernek egyetlen rövid – ám annál frappánsabb – posztumusz cikke jelent meg, mely ezt a paradigmát képviseli, nevezetesen Apuleius *Metamorphoses*-ének prologusáról: FOWLER 2001.

meglehetősen sporadikusak. Míg például Martialis vagy Statius költészetének esetében, tekintettel mindenekelőtt az ifjabb Plinius leveleiben foglalt számtalan (persze nem feltétlenül névértéken veendő, hiszen e kontextusokban úgyszintén érintett) részletes beszámolóra az irodalmi alkotás, forgalmazás és befogadás társadalmi szintereiről és keretfeltételeiről, voltaképp csak elhatározás kérdése, hogy a kutatók milyen mértékben érvényesítik ezeket a szempontokat a költői szövegek interpretációjában, addig a késő köztársaságkori és Augustus-kori költészet vonatkozásában sokszor maguk a költemények szolgáltatják azokat a „történeti adatokat” is, amelyeket aztán interpretációjukba vissza kellene forgatnunk. Az Augustus-kori Róma nyilvános könyvtáiról – melyek nemcsak az irodalmi archiválás, kanonizáció, cenzúra stb. intézményei, hanem pl. költői előadások szinterei is – például Ovidius szolgáltat megkerülhetetlen adatokat a *Tristia* 3, 1-ben, miközben e költeményt a kulturális keretfeltételeket módosítani vagy rekonfigurálni – nem pedig adottként dokumentálni – kívánó költői szöveggé tenné érdemes olvasnunk.¹⁷⁸) A fent jellemzett fáziskésésen túl éppen ezzel a körülménnyel függhet össze, hogy Catullus költészete, miközben a tematikus síkon is oly látványos jeleit mutatja a saját anyagszerűségére vonatkozó reflexiónak, mégis csak a legutóbbi időben vált a római irodalomtörténetben a textuális materialitás költői reflexiójának paradigmatiszma szövegtörzskévé. A fordulatot általában is, de Catullus szempontjából is két kiemelkedő jelentőségű oxfordi publikáció jelenti (mindkettő 2009-ből): az egyik az *Ancient Literacies* című reprezentatív tanulmánykötet, amelynek szerzői az irodalmi szöveg materialitásának római költészeti tematizálása kapcsán rendre éppen Catullus verseiből indulnak ki (különösen jelentős e kötetben Joseph Farrell tanulmánya),¹⁷⁹ a másik pedig Michèle Lowrie monográfiája *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome* címmel, amely az írás Augustus-kori költői tematizálásának egyik legfontosabb előzményeként – az ő szavával: „háttérként” – konzekvensen Catullus költeményeit veszi tekintetbe.¹⁸⁰ Római költészet és textuális materialitás viszonyának kérdése – a hozzá kapcsolódó megközelítéssel, amely a költői szöveg alkotásának, forgalmazásának, befogadásának materiális feltételrendszerét interpretatív módon veszi figyelembe – ezzel jól láthatóan felkerült a római irodalomtörténeti kutatás térképére.

Catullus esetében az alaphangot természetesen a polymetrikus *libellus* ajánló költeménye adja meg, amely saját (polymetrikus) költészetének esztétikai értékét éppen a verseket tartalmazó papirusztekercs fizikai jellemzőire utalva ajánlja Nepos figyelmébe (*novum*, ’új’ és *expolitum*, ’csiszolt’: szó szerinti értelemben a *libellus* fizikai tulajdonságait, metaforikusan a

¹⁷⁸ Vö. korábbi írással: TAMÁS 2010.

¹⁷⁹ JOHNSON–PARKER 2009, illetve FARRELL 2009.

¹⁸⁰ LOWRIE 2009.

catullusi neóterikus költészet esztétikai karakterét jelzik), markánsan vetve fel olyan oppozíciókat, mint efemer tárgy *vs.* költői maradandóság, egyedi reprezentatív példány *vs.* másolatokban való továbbélés, a *libellus*szal való rendelkezés áthárítása a címzettre/olvasóra *vs.* költői/szerzői autoritás:

*Cui dono lepidum novum libellum
arida modo pumice expolitum?*

[...]

*quare habe tibi, quicquid hoc libelli,
qualecunque; quod, o patrona virgo,
plus uno maneat perenne sacro.*

Kit lepjek meg e kedves új kötettel,
mit símára imént csiszolt a horzskő?

[...]

... e kis kötet tiéd hát,
bármi s bármit is ér. S te add, kegyes szűz,
hogy több századot is megérjen egyénél!

(*carm.* 1, 1–2; 8–10)

Nem szeretnék itt a sokat elemzett *carm.* 1 további részletkérdéseibe belebocsátkozni.¹⁸¹ Ám talán ennyivel is sikerült megvilágítani, milyen centrális szerepet szán Catullus a költészet materialitásának, nemcsak a polymetrikus versekben – ahol a költészet anyagszerűsége szoros összefüggésben áll azokkal a textuális cserefolyamatokkal, amelyek az *urbanitás*nak a disszertáció első fejezetében jellemzett dinamikáját konstituálják –, hanem a *carmina maiora* darabjaiban és az epigrammatikus-elégikus költemények *libellus*ában is.

Ebben a fejezetben tehát annak vizsgálatára vállalkozom, hogy Catullus költészetében miképpen – vagyis: milyen kulturális kontextusokat mozgósítva, milyen interpretációs kérdéseket felvetve, milyen poétikai eljárásokkal összefüggésben – kerül sor a költői szöveg materialitásának (elsősorban: írottságának) reflexiójára. A *carm.* 14 és 22 együttes interpretációja révén (1) annak járok utána, miképpen destabilizálódik a költői szubjektum és identitás a költészet anyagi hordozójának közegében. Ezt követi a *carm.* 42 értelmezése (2), mégpedig a költői alkotás és befogadás – másként fogalmazva az irodalmi kommunikáció – kölcsönös egymásra utaltságára összpontosítva, amely élesen veti föl írás és olvasás, hangzóság és némaság, jelenlét és távollét, befejezettség és befejezhetetlenség oppozícióit. A polymetrikus költemények világából kilépve, a fejezetet a *carm.* 64 – a catullusi miniatűr eposz – azon poétikai

¹⁸¹ A jelzett szempontokhoz vö. HABINEK 1998: 112 skk.; FARRELL 2009: *passim* (ti. tanulmányának *Leitmotiv*ja Catullus ajánlóverse, amelynek értelmezéséhez többször visszatér).

eljárásainak értelmezése zárja (3), amelyek az irodalmi ábrázolás és elbeszélés kérdéseit kép és írás összefüggérendszerében helyezik új megvilágításba.

1. Az írás mint *pharmakon* (*carm.* 14 és 22)

Mindenekelőtt szeretném egy pillanatra feleleveníteni azt az olvasatot, amelyet disszertációm első fejezetében a *carm.* 12-ről adtam. Marrucinus Asinius elcsente Catullus barátaitól kapott *fazzoletto*-ját, amiért cserébe az aktuális verset kapja mint textuális ajándékot/büntetést, mely ráadásul újabb gyalázkodó *hendecasyllabus*okkal – újabb textuális küldeményekkel – fenyegeti. A szimbolikus cserék körforgását Marrucinus fivére, Asinius Pollio szeretné megszakítani azzal, hogy pénzzel váltja meg fivére cselekedetét: olvasatomban e látszólag Catullus által magasra értékelt cselekedet *urbanus* mivoltát vontam kétségbe, ami Marrucinus csínyét emeli vissza az *urbanitas* világába, ellenben gyanúba keveri a vers beszélője által elfoglalt pozíciót. Szimbolikus csereaktusok, textuális csínyek, az átváltás (*mutari*) lehetősége és lehetetlensége: a *carm.* 12 e kontextusokban mutatja fel a minden lehetséges társadalmi/költői pozíciót destabilizáló *urbanitast*.

Több szempontból is e költemény párverseként olvasható a *carm.* 14,¹⁸² amelyben immár szinte kizárólag *textuális* aktusokról, objektumokról, sőt szubjektumokról van szó, s ahol a textuális ajándék (*munus*) mint olyan méregként (*venenum*) válik kritika tárgyává. Az ajándék, amennyiben viszonzást követel, Jacques Derrida *Az idő adománya* című műve szerint – melyben a francia filozófus elsősorban Marcell Mauss nevezetes ajándék-tanulmányának¹⁸³ adja dekonstruktív olvasatát – önmagát szünteti meg:

Igazság szerint az ajándékozásnak meg sem szabad jelennie, nem szabad, hogy akár tudatosan, akár tudattalanul az ajándékozó (individuális vagy kollektív) alanyok számára az ajándékozás jelentését hordozza. Mielőtt az ajándékozás ajándékozásként tűnik fel, akként, ami ő maga, a maga fenoménjében, értelmében és lényegében, abban a pillanatban egy szimbolikus, áldozati vagy ökonómiai szerkezetben találja magát, mely az adóssá válás, az adósság és a leköteteltséggé rituális körében oldja fel és semmisíti meg.¹⁸⁴

A derridai gondolatmenet szerint ennek következtében szubjektumok között végső soron nem is képzelhető el valódi ajándék(ozás), amennyiben „[a] szubjektummá válás mintegy számol magával, és szubjektumként a számítás birodalmába lép be. Ezért ha van adományozás, az nem

¹⁸² Így olvassa FORSYTH 1985 (aki kifejezetten „ciklust” emleget, ebbe a *carm.* 13-t is bevonva, amely ugyanakkor, meggyőződésem szerint, még ha szintén az adás / nem adás problémáját járja is körül, illetve cserefolyamatokat mutat is be, döntően más poétikai tételekkel bír); STROUP 2010: 78–82 (aki a *carm.* 14-et hozzám hasonlóan a *carm.* 12 által felvetett kontextusokban olvassa: értelmezésének sokat köszönhetek).

¹⁸³ MAUSS 2000 [1923].

¹⁸⁴ DERRIDA 2003 [1991]: 42.

történhet egymással tárgyakat, dolgokat vagy szimbólumokat cserélő szubjektumok között.¹⁸⁵

A szubjektum által adott ajándék (ang. *gift*, gr./lat. *dosís*) voltaképp tehát nem más, mint mérég (ném. *Gift*, gr./lat. *dosís*), illetve „mérgezett ajándék”, amely éppen az ajándékot mint ajándékot szünteti meg.¹⁸⁶ Derrida ugyanakkor már *A disszemináció*-ban is foglalkozott a *mérég* szemantikájával: a platóni *Phaidros* íráskritikájáról adott, már említett dekonstruktív olvasat (*A disszemináció / Platón patikája*) vezérmotívuma éppen a *pharmakon*, az írás kettős természetének platóni, de Derrida által végtelen tropologikus láncolatokba helyezett metaforája. Az írás médiuma mint *pharmakon* – akár a latin *venenum*, mely lehet *malum* és *bonum* is – egyszerre mérgező és gyógyító „varázsszerként” jelenik meg: gyógyszer, amennyiben segítségére siet a *logos*-nak, segítve nem az emlékezést, amelynek méregként ellene hat, hanem az emlékeztetést (vö. *Phaidr.* 275a), ugyanakkor mérég is, amennyiben halálos fenyegetést is jelent a *logos* számára, elszakítva a jelenléttől és az eredettől (vö. *Phaidr.* 275d–e). Derridát idézve: „a *pharmakon* tulajdonképpenisége bizonyos állhatatlanság, bizonyos tulajdoníthatatlanság, olyan nem-azonossága önmagával, mely lehetővé teszi, hogy mindig önmaga ellen forduljon”.¹⁸⁷

Érdemes mindezek megfontolásával Catullus 14. *carmen*-ét ennek az asszociációs, illetve tropológiai láncolatnak (könyv/szöveg – ajándék – mérég – *pharmakon* – írás) az emlékeztetben tartásával olvasni:

Ni te plus oculis meis amarem,
iucundissime Calve, munere isto
odissem te odio Vatiniano:
nam quid feci ego quidve sum locutus,
cur me tot male perderes poetis?
isti di mala multa dent clienti,
qui tantum tibi misit impiorum.
quodsi, ut suspicor, hoc novum ac repertum
munus dat tibi Sulla litterator,
non est mi male, sed bene ac beate,
quod non dispereunt tui labores.
di magni, horribilem et sacrum libellum!
quem tu scilicet ad tuum Catullum
misti, continuo ut die periret,
Saturnalibus, optimo dierum!

¹⁸⁵ Uo.

¹⁸⁶ Vö. DERRIDA 2003 [1991]: 59–60, utalással DERRIDA 1998 [1972]: 130–131-re (a két diskurzus kapcsolódási pontjaihoz lásd a főszövegben a továbbiakat).

¹⁸⁷ DERRIDA 1998 [1972]: 117.

*non non hoc tibi, salse,¹⁸⁸ sic abibit.
 nam, si luserit, ad librariorum
 curram scriinia, Caesios, Aquinos,
 Suffenum, omnia colligam venena,
 ac te his suppliciis remunerabor.
 vos hinc interea valete, abite
 illuc, unde malum pedem attulistis,
 saeculi incommoda, pessimi poetae.*

Drágább, mint a szemem világa csak ne
 volnál, Calvusom, én e küldeményért
 gyűlölnék, ahogy Vatinius tud
 gyűlölködni. Mi szó, mi tett a vétkem,
 hogy vesztetre te ennyi gyatra költőt
 küldesz? Úgyfeledet, ki ily sok ádáz
 verset varrt a nyakadba, verje átkom!
 Sejttem, hogy neked ezt az új s kiváló
 holmit Sulla, a litterátor adta,
 s akkor semmi baj, akkor élvezem, hogy
 fáradságod egész hiába nem volt.
 Borzadalmas e könyv, az istenekre!
 S ezt küldted, csak azért, Catullusodnak,
 hogy meghaljon, amint kezébe kapja,
 Saturnalia ünnepén, e legszebb
 ünnepen! De megállj, ravasz! ha virrad,
 vásárolni futok, s a könyveseknek
 polcáról csupa Caesiust, Aquinust,
 Suffenust szedek össze, mind e mérget
 elküldöm neked: ezt kapod, lakolj meg!
 Addig is kifelé, sietve, honnan
 csámpás lábatok elhozott idáig,
 századunk nyavalyái, gyatra költők!

A szóban forgó „ajándék” (*munus*) a konszenzuális értelmezés szerint egy költői antológia, „gyatra költők” (*tot male poetis*) verseiből összeállított *libellus*,¹⁸⁹ melyet Licinius Calvus – az

¹⁸⁸ Egyes kéziratok itt a *salse*, mások a *false* olvasatot hozzák. A modern szövegkiadások hol ezt, hol azt részesítik előnyben, pl. EISENHUT 1983: *salse*; Mynors (és az ő szövegét közlő FORDYCE 1961): *false*. Kommentárjában az amúgy Mynors szövegét közlő FORDYCE 1961: 137 *ad loc.* a *salse* olvasatot preferálja, mondván: „*false* doesn't seem appropriate, since Calvus has not broken his word, and *salse* is preferable, conf. 12. 4 'hoc salsum esse putas', Hor. *Sat.* 1. 9. 65 'male salsum / ridens dissimulare' (both of mischievous joking).” Ezek már csak az intertextuális összefüggérendszer miatt is megfontolandó érvek, ugyanakkor a *false* nem pusztán a szókészegésre vonatkozhat, hanem a hamisság, színlelés, képmutatás különféle formáira, illetve (nem morálisan felfogva) valaminek – és adott esetben valakinek – az önmagával való nem-azonosságára. Ez a megfontolás még fontos szerephez jut az alábbi gondolatmenetben.

ismert neóterikus költő, Catullusnak az 50. *carmen*ben kompozíciós partnereként emlegetett költőbarátja – egy *cliens*től vagy a *litterator* Sullától kapott,¹⁹⁰ s küldte tovább saturnaliai ajándékként Catullusnak, melyért költőnk cserébe, viszontajándékként (*remunerabor*) más hitvány költőknek a könyvesboltokban összeválogatott – vagy összeolvasgatott? (*colligam*) –, „mérgeit” (*venena*) ígéri.¹⁹¹ A költői antológia ajándékként való elküldése maga is halálos hatású aktusként kerül ábrázolásra, melynek viszonzása értelemszerűen szintén halálos kell hogy legyen: méregként kell hatnia.

A *carm.* 14 látványosan avatkozik bele a neóterikus költészet alkotásának, forgalmazásának és befogadásának cserefolyamataiba, amennyiben éppen olyan küldési, ajándékozási aktusokat ábrázol, amelyeket egyszersmind végre is hajt. A költemény maga is küldeményként ábrázolja saját magát: ám mint önállóan forgalmazott, levélként elküldött költeményt nem papirusztekercsként (*libellus*) kell elképzelnünk, hanem egy-egy rövidebb szöveget tartalmazó összeecsukható viasztáblaként (*codicillus* / *pugillares*), amely a levelezés, illetve költői alkotás, vázlatkészítés és szűk körű forgalmazás médiumaként szolgált, hiszen a *stilus*szal beleírt szöveg változtathatóságát feltételezte.¹⁹² A versben tematizált küldeménynek tehát nem maga a vers, hanem sokkal inkább maga a catullusi (polymetrikus) *libellus* jelenti a közvetlen párhuzamát, amelyet Catullus a *carm.* 1-ben dedikált/ajándékozott Cornelius Neposnak. A *novum ac repertum munus* ezzel összhangban éppen Catullus *lepídus novus libellus*ához hasonló: díszkiadású papirusztekercs, amely egy vagy több költő verseit meghatározott rendbe szerkesztve tartalmazza. A *novum* jelző jelentése kettős: állhat a *carm.* 1-hez hasonló funkcióban, egyszerre utalva a papirusztekercs újdonságára, illetve ezzel összefüggésben a neóterikus esztétikára,¹⁹³ megkérdőjelezve ezzel a szemrehányás jogosságát, ugyanakkor ’példátlan’ jelentésben az itt hangoztatott szemrehányást megerősítő funkcióval is rendelkezhet. A *repertum* jelző itteni használata párhuzam nélküli, ám a *novum*-hoz hasonlóan kétértelműnek tűnik: miközben elképzelhető, hogy az *exquisitum* szinonimájaként a keresettségre, különlegességre, kifinomultságra utal (s ebben az esetben vajon ironikusan értendő?),¹⁹⁴ ugyanakkor éppenséggel szó szerint – az iménti catullusi inszinuációt megerősítve – ’talált tárgyként’, továbbadott, használt ajándékként is felfogható. Mindkét jelző kétértékűsége és

¹⁸⁹ Vö. FORDYCE 1961: 135.

¹⁹⁰ A *litterator* értelmezéséhez mint „elementary schoolmaster” lásd FORDYCE 1961: 136 *ad loc.*, mint „poetaster” lásd STROUP 2010: 79, 42. jegyzet.

¹⁹¹ A válogatáshoz – mely eleve sem nélkülözhet bizonyos olvasás-mozzanatot – vö. GAISSER 2009: 31: „Catullus and Calvus compiled their *libelli* from the works of several different bad poets, but readers could also create an anthology from the work of a single good poet. They could select and arrange poems in personal collections just as modern music lovers download songs and create their own playlists or albums.”

¹⁹² Vö. *carm.* 42 (értelmezését lásd a továbbiakban).

¹⁹³ A *novus* jelentéséhez a papirusztekercs vonatkozásában – a catullusi *carm.* 1 és 22 összefüggésében (ehhez lásd a későbbieket) – vö. FARRELL 2009: 172–173.

¹⁹⁴ Lásd FORDYCE 1961: 136 *ad loc.*

többszörös ironiája, illetve az 1. *carm*mel való összezsengése azt sejteti, hogy Catullus mintha lebegtetné a lehetőséget, miszerint egy neóterikus verseskötényt – Calvus költői *libellus*át? – tart a kezében, csak éppen ezt csúfolódásból egy tréfás ajándékként küldött fűzfapoéta-antológiának tekinti, amelyet egy hasonló méreg-gyűjteménnyel szeretne „meghálálni”.

A tréfa (ha tréfal) hátterében az áll, hogy egy verseskötet elküldésének aktusa jelenthet egyszerű ajándékozást, de ennek speciális változata a verseskötet elküldése az ajánló vers címzettjének, amikor is ez a művelet a kiadást autorizáló dedikáció kíséretében (mely éppen a küldés vagy az adás performatívumát szolgáltatta meg) nem más, mint a publikálás aktusa. A *carm.* 1-ben (mely a catullusi *libellus* nyilvánosságra hozását autorizálja) a *donare*, ’ajándékozni’ ige szerepel, a *carm.* 14-ben ennek megfelelője két másik ige: *dare*, ’adni’ és *mittere*, ’küldeni’, mely a későbbi költészetben kifejezetten a publikálás aktusára használt igeiként tűnik fel az *edere*, ’kiadni’ mellett.¹⁹⁵ Tekintettel arra, hogy *novus libellus*, azaz kimondottan díszkiállítású tekercs (*presentation copy*) – nem pedig ilyen-olyan másolat – ajándékozásáról van szó,¹⁹⁶ Calvus itt bemutatott gesztusa gyanúsán közel kerül Catullus *carm.* 1-beli gesztusához. Vagyis: Catullus, mintegy szándékosan félreolvasva Calvus küldeményét, a neóterikus költői publikálást autorizáló díszpéldány-küldés kulturális praxisának terminusaiban beszél költőtársa ajándékaról. Ezzel – persze csak a tréfa kedvéért – Calvus státuszát is gyanúba keveri: mintha Calvus az *cliense* vagy legalábbis társadalmi pozícióját tekintve alatta álló lenne, aki mindenképpen meg akarja lepni őt egy izetlen irodalmi ajándékkal, még hozzá adott esetben úgy téve, *mintha* a saját verseit küldené.¹⁹⁷ Másfelől: amennyiben a vers egy Catullushoz címzett Calvus-kötetre, illetve annak dedikációjára való válaszversként olvasandó, akkor Calvust több költővé „írja szét”, tréfából szó szerint értve a dedikáció aktusát, illetve a benne foglalt önkicsinylő, szerénykedő retorikát. Mintha Nepos azt válaszolná a *nugae*-t tartalmazó versre/kötetre: „Szép kis tekercset küldtél, barátom, de legközelebb ne küldd tovább a *clienseid* »semmiségeit«, mert olyat küldök cserébe...”

A *false/salse* szövegvizsgálati értelemben vett bizonytalansága¹⁹⁸ ironikus módon éppen ezt a konfigurációt erősíti: ha a *salse* (vö. *language of social performance*) olvasatot fogadjuk el, akkor a címzett a beszélő szerint az *urbanitas* keretében követett el *(in)urbanus* tréfát, s cselekménye egy csipetnyi *sal*-lal – ironikusan – értendő. Amennyiben viszont a *false* olvasatot vesszük alapul, akkor Calvus voltaképpen saját magát ’hamisította meg’: mintha ál-Calvus lenne, aki plagizált (Calvus-)kötetet – Calvus-kötetnek álcázott fűzfapoéta-antológiát – küldött költőtársának. Más

¹⁹⁵ Vö. pl. *non erit emissio reditus tibi* (HOR. Ep. 1, 20, 6); *missus ... liber* (OV. Tr. 3, 1, 1). Mindkét versben a publikált verseskötény megszemélyesítéséről van szó.

¹⁹⁶ A *presentation copy* materiális tulajdonságainak jelentőségéhez a *carm.* 1-ben vö. FARRELL 2009: 179.

¹⁹⁷ A Calvus társadalmi státuszát játékosan leértékelő retorikához vö. STROUP 2010: 81–82.

¹⁹⁸ Lásd a *carm.* 14 latin szövegéhez fűzött lábjegyzetet.

megközelítésben éppen Catullus hamisította meg őt, amennyiben autentikus *libellus*át más költőktől, illetve ajándékozóktól származtatja. A *false/salse* nem csak az általa felvetett többértelműség révén, hanem szövegkritikai probléma mivoltában is éppen ezt, a szöveg önmagától való materiális elkülönбöződését tanúsítja. A könyv/ajándék mint *venenum* (*pharmakon*) tehát a hamisság, az eredetnélküliség, az inautenticitás ragályával fertőzi meg a szerzőt, aki egy (hamis) íráshoz hasonlóan éppen saját eredetében, beazonosíthatóságában, identitásában sérül.

A *false* olvasat lehetősége arra hívja fel a figyelmet, e versben ábrázolt, illetve végrehajtott textuális cserefolyamatokban milyen elválaszthatatlanul összerosódik egymással a *szerző* és a *könyv* kategóriája. Calvus (a szerző vagy az általa küldött tekercs?) „költőkkel” (szerzőkkel vagy a szerzők verseit tartalmazó könyvvel?) veszejt el Catullust (a szerzőt vagy az ő nevével fémmelzett *libellust*, amelybe beleíródik ez a [hamisított] „Calvus-mint-könyv?”), aki „Caesiusokkal és Aquinusokkal” (övelük és hozzájuk hasonlókkal? a materiálisan sokszorosított Caesiusszal és Aquinusszal?), illetve Suffenuszal¹⁹⁹ viszonozza a borzalmas küldeményt, hogy aztán elküldje a gyalázatos költőket (*pessimi poetae*) oda, ahova valók – mint szerzőket vagy mint verseket? Oda menjenek, olvassuk, ahonnan „rossz (vers)lábukat” hozták: ezzel a játékos megfogalmazással világossá válik, hogy a felsorolt tulajdonnevek egyszerre jelölik a szerzőket és műveiket. Ám ezen a ponton a költemény maga is példátlan metrikai „hibát” vét,²⁰⁰ melynek tükrében a *malum ped[em] attulisti* annak bizonyosságként válik olvashatóvá, hogy költőnk verseit/verseskönyvét is megfertőzte a calvusi ragály: a textuális cserefolyamatok a catullusi *libellust* sem hagyták érintetlenül, mely immár magán hordozza a calvusi *falsus*-antológia *venenum*ának materiális következményeit. Az ő verse/kötete – e folyamat tárgyaként és alanyaként – maga is megfertőződött, de tovább is fertőz: újabb, az írással mint az „önmagával való nem-azonosság” *pharmakon*jával mérgezett verseket fog beléptetni a textuális cserefolyamatba. Az önmagától elkülönбöződő, *falsus* hang, amelyet itt hallunk, nem egy (költői) szubjektum, hanem a textuális materialitás által mérgezett (elveszejtett) *libellus* hangja. A *pharmakon* – mint ajándék és mint írás – hatni kezdett.

A *carm.* 14-hez többszörösen kapcsolódó *carm.* 22 immár egyetlen „méregről”, a Suffenusnak nevezett költőről/verseskönyvről szól, aki/amely éppen a textuális elkülönбöződés allegóriájaként válik olvashatóvá. Ebben a versben szintén egy *presentation*

¹⁹⁹ Hogy az ő estében mennyire nem elválasztható szerző és műve, azt éppen az alábbiakban elemzendő *carm.* 22 mutatja meg.

²⁰⁰ Vö. FORDYCE 1961: 139 *ad loc.*, aki szerint nem bizonyítható, hogy Catullus „szándékosan” követte volna el ezt a metrikai unortodoxiát („succession of two iambic words [producing a violent conflict between ictus and word-accent in the middle of the line] and the elision”), hogy a *pessimi poetae* tehetségtelenségét illusztrálja.

*copyr*ól esik szó, egy Suffenusnak nevezett, e szövegen kívül csak éppen a *car.* 14-ből ismert költő díszkiadású *libellus*áról, amely Catullus saját kötetéhez (*norus libellus*, *car.* 1, 1) és Calvus gyanús ajándékához (*novum ... munus*, *car.* 14, 8–9) hasonlóan ismét mint „új” – azaz (természetesen) nem újrafelhasznált papiruszból készült – verseskötet kerül bemutatásra,²⁰¹ ezúttal akár a költői sántikálás illusztrációjaként is olvasható „sánta jambusokban” (*choliambus*), feltűnően nagyszámú *elisió* kíséretében:²⁰²

*Suffenus iste, Vare, quem probe nosti,
homo est venustus et dīcax et urbanus
idemque longe plurimos facit versus.
puto esse ego illi mīta aut decem aut plura
perscripta, nec sic, ut fīt, in palimpsesto
relata: cartae regiae, novi libri,
novi umbilici, lora rubra membranae,
directa plumbo et pumice omnia aequata.
haec cum legas tu, bellus ille et urbanus
Suffenus unus caprimulgus aut fossor
rursus videtur: tantum abhorret ac mutat.
hoc quid putemus esse? quī modo scurra
aut si quid hac re trīstius²⁰³ videbatur.
idem infaceto est infacetiior rure,
simul poemata attigit; neque idem unquam
aeque est beatus ac poema cum scribit:
tam gaudet in se tamque se ipse miratur.
nimirum idem omnes fallimur, neque est quisquam,
quem non in aliqua re videre Suffenum
possis. suis cuique attributus est error;
sed non videmus, manticae quod in tergo est.*

Varus barátom, ismered jól Suffenust,
ki bájosan cseveg, s olyan nagyon művelt,
s ki verset is gyárt és a többi költőnél

²⁰¹ Palimpszeszten mi természetesen a ledörzsölt és újraírt pergamenkódexet értjük, ám az antikvitásban minden jel szerint az újrahasznosított papirusz fogalmát is ismerték (vö. Cic. *Ep. fam.* 7, 18, 2, a palimpszesztre mint takarékos megoldásra való utallással), igaz, ez olyan gyenge minőségű lehetett, hogy aligha használták „publikációs” célra. Amit tehát Catullus kiemel, hogy ti. Suffenus „új tekercs(ek)en” adta ki költeményeit, inkább természetes, semmint a normától eltérő (vö. még *car.* 1 és 14). Persze elképzelhető, hogy a tréfa arra utal: Suffenus versei anélkül kerültek nyilvánosság elé, hogy a szűk baráti kör letesztezhette volna őket, s gyenge minőségük ezzel is összefüggésben áll. A *norus* jelző esztétikai felhangjai neoterikus kontextusban ugyanakkor igencsak megbonyolítják a kérdést. (Köszönet Ferenczi Attilának, hogy kérdéseivel rávett e lábjegyzet megírására.)

²⁰² Az *elisió*kat a latin szövegben álló betűkkel jelölöm, a többi jelölés funkciója az értelmezésből derül ki.

²⁰³ A kódexekben szereplő *tristius* olvasatot minden kiadó javítja, a legrégebbi és összesen egy betűnyi változtatást igénylő emendációt (*trīstius*) fogadja el EISENHUT 1983; Mynors kiadása (s az ő szövegét közlő FORDYCE 1961) Müller nem túl invenciózus konjektúráját veszi át: *scīstius*. A szövegkritikai problémához vö. FORDYCE 1961: 150–151 *ad loc.*; az interpretációs következményekhez lásd a továbbiakat.

termékenyebb: tizezret is, ha nem többet
 végig leírt már, gondolom, nem is holmi
 ringy-rongy papírra, nem: királyi díszes szép
 anyagra: új tekercsek, új a rúd, pompás
 piros zsinórja van, csiszolta horzskóval,
 meghúzta ólommal sorát. De olvasd csak,
 s e művelt és finom Suffenus, úgy látod,
 csak kecskepásztor, vagy kapás, ilyen szörnyen
 megváltozott. Mi légyen ez? Ki csak nemrég
 még ötletes világfi volt, vagy annál több,
 bizony sületlenebb a sült parasztnál is,
 ha versbefog, de mégse boldogabb máskor,
 mint akkor, hogyha verset ír: be tetszelgőn,
 be végtelen csodálja önmagát érte.
 Hidd el, mi is csak így vagyunk: oly ember nincs,
 ki egybe-másba nem lehetne Suffenus.
 Saját hibáját senki sincs, ki nem hordja:
 de biz batyunk hátsó felét sosem látjuk.

E költemény negyedik sorát, amelynek összesen 9 szava közül 5 van elidálva, egykor kifejezetten Catullus rossz költő mivolta melletti érvként volt szokás felhozni.²⁰⁴ Ha ezt a recepciótörténeti tényt egy pillanatra összevetjük a vers „üzenetével”, akkor máris a szöveg értelmezési problémáinak kellős közepén tartunk. Mindenképp leszögezhetjük: ezzel az esetlegesnek semmiképp sem nevezhető *elisio*-halmozással Catullus éppenhogy nem saját költői ügytelenségéről tanúskodik – különösen a 14. *carmen* fényében –, hanem éppenséggel azt támasztja alá, amit hamarosan mondani fog. Az *elisio* latin metrikai eszköze, illetve jelensége a római költők számára azt teszi lehetővé, hogy adott esetben kiaknázzák látott és hallott szöveg különbségét: a metrum érdekében a (fel)olvasásban végrehajtott elidálás a felolvasott szöveget szükségképpen megváltoztatja a leírthoz képest, ezáltal az olvasást a szövegben már eleve *változást* okozó tevékenységként leplezi le. Az *elisiók* ebben az értelemben „illusztratív” funkcióval is rendelkezhetnek – mint Catullusnál erre több esetben sor is kerül –,²⁰⁵ ám amikor kifejezetten a textuális materialitás kontextusában fordulnak elő, méghozzá a szokásosnál feltűnően sűrűbben, felmerül a gyanú, hogy szerepük több az illusztrációnál: a szöveg mint *pharmakon* saját magától való differenciálódását (sőt akár „romlását”) nem pusztán

²⁰⁴ Vö. LEE 1962: 144.

²⁰⁵ Ehhez alapvetően lásd LEE 1962, az illusztratív(nak érzett) catullusi *elisiók* egész listájával. Ha egy ilyen totalizáló megközelítés erősen vitatható is, az nem kérdéses, hogy Catullus előszeretettel aknáztatta ki az *elisiók* poétikai lehetőségeit. Erre a talán legszebb példa a *carm.* 11, 23–24 hypermetrikus *elisiója*, ahol a *prati* / *ultimi flos* (a mezőszéli virág) eke általi lenyírását érzékelteti a *prati i*-jének elidálása a következő sor által, vö. FITZGERALD 1995: 179–180.

demonstrálják, hanem mintegy végre is hajtják. A *carm.* 22-ben ez a differenciálódás – s ezzel itt egy újabb aspektusát vehetjük szemügyre a catullusi *urbanitas* problematikájának – az *urbanus-rusticus* ellentétpár terminusaiban fogalmazódik meg: *urbanus* „látszat” és *rusticus* „valóság” állnak egymással szemben, miközben ezt az oppozíciót éppen hogy a textuális materialitás „retorikája” bontja le.

A *carm.* 22 első nyolc sorának Suffenus és/vagy luxuskiadású verseskönyve *urbanitas*át dicséző megnyilatkozása először is ugyanezen kijelentés visszavonásába torkollik:

*haec cum legas tu, bellus ille et urbanus
Suffenus unus caprimulgus aut fossor
rursus videtur: tantum abhorret ac mutat.*

Ha ezt egy pillanatra „szó szerint” vesszük, vagyis a *haec* névmást nem a suffenusi kötetre, hanem a Catullus-vers eddigi soraira vonatkoztatjuk, azt vehetjük észre, hogy költőnk önnön trükkjét leplezi itt le: eszerint az eddigi szavai látványként éppenséggel *urbanus*ak voltak, de amint olvassa őket az ember, azonnal elvesztik az *urbanitas*ukat, s *rusticitas*ra tesznek szert:²⁰⁶ hiszen az *elisiók* következtében, s különösen pregnáns ez a 4. és a 8. sor esetében, majdhogynem érthetetlen zagyasággá válnak. Éppen Suffenus verseskönyvéhez hasonlatosak tehát, amely luxuskiadású lévén ránézésre gyönyörűségecsnek tűnik, ám amelybe beleolvasva azonmód elvesztjük az illúzióinkat. A *tantum abhorret ac mutat* az (elidáló) olvasás aktusának precíz leírása: amit olvasunk, attól egyrészt mi is elborzadunk (*abhorre*re), hiszen a könyv Calvus *carm.* 14-beli küldeményéhez hasonlóan borzalmas (*horribilis*), másrészt a könyv/szöveg a mi fizikai reakciónkhoz hasonlóan – amelyek könnyen érthetőek, hisz Suffenus, illetve költői produkciója mint *venenum* szerepelt a *carm.* 14-ben – maga is fizikai reakciókat tanúsít: mintegy a közeledésünk hatására *abhorret*, ’elborzad’, illetve ’elkülönbözik’ önmagától, s az olvasás aktusában úgyszólván metamorfózison megy keresztül (*mutat*).

Catullus ezután fölteszi a kérdést, hogy mit gondoljunk látszat és valóság ezen ellentétéről, s amikor válaszképp, illetve válasz helyett – *látszólag* – nem tesz mást, mint más szavakkal megismétli, amit előtte mondott, akkor a vers retorikáját szervezni látszó oppozíciót – *urbanus* látszat és *rusticus* valóság ellentétét – egy csapásra kimozdítja a helyéből. Ezt olvassuk ugyanis:

*... qui modo scurra
aut si quid hac re tritius videbatur,
idem infaceto est infacietior rure,
simul poemata attiguit; ...*

²⁰⁶ Akárcsak a Volusius *Annales*ét tartalmazó papirusz (*carm.* 36): *pleni ruris et infectiarum* / *annales Volusi, cacata carta*! („Volusius vidékies otrombasággal teli *Annalese*, összekakált papirusz”, *Jord. T.4*).

Ez a kijelentés majdhogynem lefordíthatatlan. Hogy Suffenus nemrég még egy *scurrának* tűnt volna? Az ímént még a *venustus et dicax et urbanus*, valamint a *bellus ille et urbanus* szavak szolgáltak a látszat-Suffenus jellemzésére, s e szavaknak – mint a *language of social performance* alapvető kifejezéseinek – a jelentéstartománya valóban közel áll egymáshoz, kivéve az ambivalens *dicax* jelzőt, amely Catullusnál máshol nem fordul elő, s éppen a nem maradéktalanul *urbanus*, mert minden körülmények között alkalmazott szellemességre (*dicacitas*) utal,²⁰⁷ továbbá a szószátyárságra is, amely rokonítható Suffenus nem-kallimachosi grafomániájával mint esztétikai hátránnyal, amelyről itt első megközelítésben még mint előnyről olvasunk. A *dicax* így már a látszat-Suffenus (látszólagos) *urbanitásának* leírásában előkészítette a talajt a *scurra* főnévnek, mely még inkább erős megszorításokkal tartozhat csak ide: mint disszertációim első fejezetében már szóba került, sokkal inkább annak a 'ficsúrnak' vagy 'bohócnak' a jellemzésére szolgál, aki az *urbanitással* bizonyos mértékben szembenálló, nem finom, nem elegáns, nem szofisztikált – cicerói nézőpontból éppenséggel majdhogynem inkább vidékiesen durva, *rusticus* – szellemesség képviselője.²⁰⁸ Abban a pillanatban tehát, amikor a látszat(?) Suffenus a *scurra* titulust kapja, végképp elvesztjük a tájékozódást, hogy itt még a látszólagos, vagy immár a valóságosnak nevezett, *rusticaként* aposztrofált Suffenusról van-e szó. A többi megfogalmazás sem segít az eligazodásban. Hirtelen ugyanis mintha nem Suffenusról, hanem valamely tárgyról olvasnánk: mind a *quid*, 'mi', mind a *tritius*, 'dörzsöltebb', mind a *rure*, 'vidék(nél)' szavak (csupa semleges nemű névszó) valamiféle élettelen objektumot asszociálnak, vagyis könnyen *tárgyasítjuk* a fűzfapoéta nevét helyettesítő névmást. Az *urbanus* és *rusticus* oppozíciójának összeecsúszása után (*scurra*) költő és – természetesen fizikailag értelmezett – műve egymásra íródásának nyelvi eseményét regisztrálhatjuk: immár ugyanis nagyon nehezen eldönthető, hogy magáról Suffenusról mint szerzőről vagy a Suffenus szerzői névvel jelölt verseskönyvről van-e szó. S ez a probléma – éppen mint nyelvi esemény – a *tritius* szóban teljesedik ki.

Mindenekelőtt „szövegkritikai problémával” van dolgunk,²⁰⁹ de ha ezt megkerülni igyekezve el is fogadjuk a *tritius*t mint legadekvátabb konjektúrát, voltaképp nem teszünk egyebet, mint hogy visszakerülünk a paleográfia – s ezzel a szövegkritika – a vers tematikus világától eddig sem idegen felségterületére. A *tritius* a *terere*, 'ledörzsöl, elcsépel, elhasznál, elkoptat' ige participium perfectuma, s miközben általában 'sokat használt, bejáratos', vagy akár 'elkoptatott, elcsévelt' szokásokra, illetve szavakra és kifejezésekre szokták használni,

²⁰⁷ A *language of social performance* e versbeli használatához, különös tekintettel a *dicax* és a *scurra* voltaképp ide nem tartozó (s ennyiben Suffenust már eleve gyanúba keverő) fogalmaira, vö. KROSTENKO 2007: 223–225.

²⁰⁸ A *scurra* jelentésköréhez e vers vonatkozásában lásd ADAMIK 1995: 81. De vö. már FORDYCE 1961: 150 *ad loc.*: „A *scurra* might do very well for himself, but for all his *urbanitas* respectable society looked askance at him”, azaz az „igazi *urbanusok*” ferde szemmel néztek rá.

²⁰⁹ Lásd a *carm.* 22 latin szövegéhez fűzött lábjegyzetet.

éppenséggel – a *tritae aures*, ’bejáratott (= vájt) fül’, ’kifinomult hallás (= ízlés, szimat)’ kifejezésből elvonva – elképzelhető ’vájtfülű’ értelemben is,²¹⁰ személyre, még hozzá egy *venustus et (dicax et) urbanus*, illetve *bellus ... et urbanus* személyre vonatkoztatva. A *tritius* tehát éppenséggel Suffenus mint *urbanus* jelzője is lehet, kb. ’dörzsölt’ értelemben. Azért szükséges ilyen jelentést (is) feltételeznünk, mert a filológusok mindig is úgy olvasták ezt a melléknevet, mint amelynek magára a fűzfapoétára kell vonatkoznia. És részben jogosan. Ugyanakkor itt már legalább ennyire a könyvről mint fizikai objektumról van szó: a *tritius* pedig elválaszthatatlanul összefonódik a papirusz ledörzsölésének képzetével, amely a *palimpseston*, az ’újírás céljából ledörzsölt papirusz’ révén – amelyet Suffenus *nem* használ, mindenki más viszont igen (*ut fit*) – már alaposan elő volt készítve. Amennyiben a *tritius*szal egybeolvassuk az előtte álló *re* főnevet, vagyis a *rē* helyett metrikailag majdhogynem szintúgy megengedhető *rē*-t olvasunk,²¹¹ megszüntetve a kettejük közti spáciumot – ezt természetesen amúgy is csak a modern kiadók helyezték itt el –, a *retritius* szót nyerjük, amely a görög *palimpseston* szó pontos latin fordításaként is felfogható.

Ebben a pillanatban tehát Catullus szövege a *scurra* után palimpszesztként azonosítja Suffenus látszólagos/*urbanus* oldalát – vagyis azt az oldalt, amely előzőleg éppen a palimpszeszttel *szemben* volt meghatározva –, ami immár véglegesen felszámolja a vers retorikáját eredetően szervező oppozíciót, miközben „egymásra írja” szerzőt és művét. Mindezt a Suffenuszal való azonosulásig menően erősíti meg a vers gnómikus zárata, melyben Catullus – egy aísóposi „palimpszesztet” használva²¹² – mintha egy tollvonással visszavonná a szidalmait, „látszólag” az emberi természet kettős mivoltára, „valójában” költő és műve kitörölhetetlen differenciájára hivatkozva:

*nimirum idem omnes fallimur, neque est quisquam,
quem non in aliqua re videre Suffenum
possis. suus cuique attributus est error;
sed non videmus, manticae quod in tergo est.*

Ez a zárlat megerősíti azt a feltételezésünket, hogy Suffenus mindenekelőtt az írás/könyv mint az „önmagával való nem-azonosság” és az olvasás mint a szöveg identitását megszüntető művelet allegóriájaként olvasható. „Nincs senki, akit valamilyen tekintetben ne láthatnál

²¹⁰ Vö. FORDYCE 1961: 150, *ad* 22.13.

²¹¹ Persze csak majdhogynem, hisz a *tritius* szó *tr*-je *muta cum liquida*, vagyis metrikailag egy mássalhangzónak számít.

²¹² Lásd FORDYCE 1961: 151 *ad loc.* A mese így szól: „Prométheusz, amikor megalkotta az embereket, két tarisznyát akasztott rájuk: egyiket a mások hibái, másikat a saját hibáik számára. A másokét előretette, a sajátot hátulra akasztotta. Ezért van az, hogy az emberek a mások hibáit azonnal meglátják, a magukét viszont nem veszik észre. Ezt a mesét a minden lében kanál emberre lehet alkalmazni, akit saját ügyei elvakítanak, s a rá nem tartozó dolgokkal foglalkozik.” (AÍSÓPOS 229, SARKADY János fordítása) Természetesen a „ki más szemében a szálkát meglesi, magáéban a gerendát feledi” örök igazságának egyik antik verziójáról van szó.

Suffenusnak”, mondja Catullus, leleplezve azt a költői technikát, amely az itt elemzett két költeményben a saját *libellus*ához hasonló *presentation copy*kat vett szemügyre, s kevert gyanúba.²¹³ Az elkülönбöződés – és ezzel együtt az *inurbanitas* – gyanúja eszerint az ő *libellus*át is megilleti:²¹⁴ a mindenkre érvényes *jallimur* ennyiben a *carm.* 14 „*falsus Calvus*”-ának nemcsak etimológiai, de poétikai rokona is, kb. a „mindannyian saját hamisítványainkká / saját költői művünk által »hamisított« personákká válunk” értelmében. Mint Daniel L. Selden írja, egy ezzel összefüggő másik fontos aspektusra rávilágítva:

Minthogy „Suffenus” itt elsősorban a költő és a műve által létrehozott *persona* közti hasadás trópusaként van jelen, az általánosításnak elvitathatatlanul az a funkciója, hogy gyanúba keverjen minden olyan következtetést, amelyet verseiből vonnak le a költő valós életkörülményeire nézve.²¹⁵

Mindennek tükrében érdemes felfigyelni arra, hogy költő és műve voltaképp fizikai érintkezésbe kerülnek egymással: *idem infaceto est infacetiore rure, / simul poemata attigit*, tehát, amint hozzányúl önnön verseihez, azok mintegy megfertőzők – megfelelően a 14. *carmen*nek, ahol Suffenus más fűzfapoétákkal együtt *venenum*nak, ’méregnek’ minősül –, így az *infacetus* mivolt mintha egyfajta textuális *infekció* eredményeként válna értelmezhetővé, szerző és szöveg végzetes egymásra íródását eredményezve.²¹⁶ Ezen a horizonton vizsgálva a vers ismétlődő szerkezeteit, az *idem* ismétlődését és a *videre/videri* transzformációit, annak lehetünk szemtanúi, hogy a szöveg/szerző *identitásáért* kezkeskedő névmások és a *ki/mi kinek/minek látszik* kérdését eldöntő igék úgy vonulnak végig a szövegen, az *idemque – idem – idem – idem*, valamint a *videtur – videbatur – videre – videmus* szekvenciákban, hogy végül a *videmus* alakban egymásra íródjanak,²¹⁷ garantálva mintegy a szerző/szöveg (mint palimpszeszt) identitásának folyamatosan újratermelődő illuzórikusságát.²¹⁸

²¹³ Vö. FARRELL 2009: 171–172, Suffenus és Catullus *libellus*ának párhuzamba állításával. Catullus természetesen ugyanúgy nem „palimpszeszten” publikált, mint Suffenus.

²¹⁴ HEYWORTH 2001: 136 az előbbi regisztrálja: „...here Catullus may seem potentially to condemn himself for a lack of *urbanitas* in his own poetry, but at the same time he excuses himself by showing his self-awareness.” Ugyanez a belátás az *elisiók* felől is megfogalmazható: Catullus itt tulajdon költészetének „metrikai *inurbanitas*ára” is felhívhatja a figyelmet, vö. WATSON 1990, kül. 14–16.

²¹⁵ SELDEN 2007 [1992]: 513–514.

²¹⁶ Vö. NAPPA 2001: 139: „The poetry, separate from the poet and viewed as an object, *infects* the man who touches it.” (Kiemelés tőlem – T. Á.) Talán nem is kell az *elisiók* itteni funkciójára külön kitérni.

²¹⁷ Persze csakis grafikusán, hiszen a *idēm* és az *idēm/idēm* e hangja között kvantitásbeli különbség áll fenn.

²¹⁸ A vers értelmezéséhez lásd még NAPPA 2001: 138–142. Akárcsak Selden, Nappa is alapvetően a *carm.* 16 kontextusában, vagyis költő és műve differenciájának lenyomataként olvassa a Suffenus ellen írt költeményt.

2. Az „írható szöveg” mint *performance* (*carm.* 42)

Catullus 42. *carmenét* költői alkotás és befogadás egymásra utaltságának drámájaként érdemes szemügyre vennünk. Ez a költői szöveg akár úgy is értelmezhető, mint amely az „irodalmi alapviszonyoknak” az írásbeliségben kirajzolódó konfigurációját viszi színre:²¹⁹ miközben az irodalmi kommunikáció nem lehetséges sem szerző, sem olvasó nélkül, ezek az aktorok az írás médiumának köszönhetően nem *same time* vesznek részt a kommunikációban. A költő célja a poétikai hatás elérése, ám ezt a hatást csak az általa ellenőrizhetetlen körülmények között lezajló olvasás aktusában képes elérni, amelynél azonban ő nincs jelen, hangját a néma (s csak hangos olvasás esetén hangot kapó) írás közvetíti. Az olvasás folyamatában az írásból egy olyan költői *persona* „projektálódik”, amely viszont erősen ki van szolgáltatva az olvasónak, aki nélkül hatáseffektusai nem is képesek érvényesülni. Ugyanakkor ezek a hatáseffektusok már nem feltétlenül ugyanazok, amelyekkel a költő „szerelte fel” a küldöncként funkcionáló költeményt: az olvasás kreatív aktus, s mint ilyen közel kerül az írás aktusához, amely fölött a szerző elveszti az uralmat.²²⁰

Catullus az íráson és a – néma vagy hangos, ti. a szerző ezt sem tudja befolyásolni – olvasáson alapuló (nem egyidejű) irodalmi kommunikációt úgy viszi színre a *carm.* 42 „minidráájában”, ismét plautusi kontextusokat mozgósítva, mintha az alkotás és befogadás egyidejűleg zajlana: a költő, miközben verssorait írja, arra vezényli őket, hogy „legyenek jelen” az olvasásban és azt a hatást ériék el, amelyet kíván tőlük: hogy ti. kerüljenek vissza az ő uralma alá. Hogy az írás/olvasás komédiája egyáltalán „megrendezhető” legyen, Catullusnak szüksége van az összecusukható viasztabla (e versben *codicilli* és *pugillaria* néven szereplő) médiumára, amelyet a római költők a még alakítható, nem véglegesített „viaszpuha” szöveg szűk körű forgalmazására vettek igénybe. Ugyanezt az eszközt levelezésre úgy használták, hogy a levél feladója belevészte a viaszba a levél szövegét, eljuttatta a címzetthez, az – jó esetben – elolvasta, *stilusa* tompa végével letörölte az eredeti levelet, a helyébe írta a választ, s így küldte vissza a feladónak.²²¹ A *carm.* 42 egy ilyen médiumra írott szöveggként performálja magát, a *libellus*

²¹⁹ Az „irodalmi alapviszonyhoz” mint az irodalomtörténetet a közvetítés technikái felől újragondoló 20. századi (német és magyar), szellemi-történeti meghatározottságú irodalomtudomány egyik alapfogalmához vö. KULCSÁR-SZABÓ 2006.

²²⁰ Hasonló megfontolások alapján értelmezi a verset LOWRIE 2009: 36–39, az enyémhez hasonló végkövetkeztetéssel: „the poem succeeds as an allegory of reading” (uo. 39).

²²¹ A *codicilli* vagy *pugillares* (Catullus használja csak a *pugillaria* alakot) útján történő levelezés mikéjéhez lásd a Fordyce által idézett Cicero-helyet: *quasini a Balbo per codicillos quid esset in lege: rescriptit...* („megkérdeztem Balbustól táblácska útján, hogy mit tartalmaz a törvényjavaslat: azt válaszolta, hogy...”, Cic. *Ep. ad fam.* 6, 18). Természetesen a *codex* mint olyan (tehát a lapozható módon összeállított pergamen-könyv) ennek a médiumnak (az összecusukható – ennyiben „lapozható” – viasztablácskának) az „analógiájára” jött létre. A fordítás itt

közegében (és minden későbbi közegben) már természetesen csak az illúzióját keltve a viasztable „puha” szövegének:

Adeste, hendecasyllabi, quot estis
omnes undique, quotquot estis omnes!
iocum me putat esse moecha turpis,
et negat mihi nostra²²² reddituram
pusillaria, si pati potestis.
persequamur eam et relinquentis!
Quae sit, quaeritis? illa, quam videtis
turpe incedere, mimice ac moleste
ridentem catuk ore Gallici.
circumsistite eam, et relinquate;
'Moecha putida, redde codicillos,
redde, putida moecha, codicillos!'
non assis facit? o lutum, lupanar,
aut si perditus potest quid esse!
sed non est tamen hoc satis putandum.
quodsi non aliud potest, ruborem
ferrea canis exprimamus ore.
conclamate iterum altiore voce:
'moecha putida, redde codicillos,
redde, putida moecha, codicillos!'
sed nil proficimus, nihil movetur.
mutanda est ratio modusque nobis,²²³
si quid proficere amplius potestis:
'pudica et proba, redde codicillos!'

Rajta, hendecasyllabus-sereg, mind
jertek, mind ide, rajta, mindenünnen!
Egy rútképű ribanc velem bolondját
járatná: nem akarja visszaadni
táblácskáitokat. S ti megnyugosztok?
űzzük őt, követeljük egyre vissza.
Kérditek, ki e nő? Ki lomha testét
mindig úgy riszálja, akár a mímák,
s nyílt szájjal vigyorog, miként a gall eb.

ugyanabba a médiumváltási problémába ütközik, mint a palimpszeszt esetében: hiszen nekünk a palimpszesztről a lekaptart s újraírt pergamenlap – illetve ennek metaforikus értelmezése – jut eszünkbe, ám Catullusnál ugyanennek még a papirusz-változatról van szó.

²²² A kódexekben szereplő *vestra* olvasatot Avantius javítja *nostra*-ra: ezt a konjektúrát az összes mérvadó kiadás elfogadja.

²²³ A kódexekben szereplő *nobis* olvasatot a modern kiadások hol elfogadják (pl. EISENHUT 1983), hol a 19. századtól bevett *nobis* konjektúrát hozzák (pl. Mynors, lásd FORDYCE 1961).

Álljátok körül és kiáltatok rá:

„Szennyes szajha, te, visszaadd a könyvet,
add már vissza, te rút ribanc, a könyvet!”

Rá se ránts? Te mocsok, te ronda ringyó,
s még ennél is alantasabb, silányabb.

Csak hogy ez nem elég; ha célt nem érünk
semmikép, legalább piruljon el jól

vaspofája e szemtelen szukanak:

föl megint, de kiáltatok nagyobbat:

„Szennyes szajha, te visszaadd a könyvet,
add már vissza, te rút ribanc, a könyvet!”

Erre sem hederít, ez is hiába.

Máshogy kell ezután beszélni hozzá,

hátha többre megyünk, kiáltatok rá:

„Add már vissza, te szende szűz, a könyvet!”

A Catullus 42. *carmen*-ével kapcsolatos filológiai diskurzust máig meghatározza Eduard Fränkel bravúros értelmezése, amely ezt a verset a *flagitatio* mint népi igazságszolgáltatási forma költői feldolgozásaként olvassa.²²⁴ Vitathatatlan, hogy a *flagitatio* szertartása, illetve a *flagitatio* komédiabeli (plautusi) megjelenítése szolgáltatja e költemény kulturális/irodalmi szubtextusát,²²⁵ azonban Fränkel egy döntő jelentőségű mozzanatot mintha figyelmen kívül hagyta, amikor a plautusi *Pseudolus* és a Catullus-vers *flagitatio*-jelenetét hasonlítja össze:

Mínthogy a *Pseudolus* megfelelő jelenetében a támadók mindössze ketten vannak – az ifjú és szolgálja –, a *flagitatio*-t nem egy teljes kórus, hanem csak két szólista hajtja végre. Mint láttuk, az áldozatra sok esetben az utcán vagy valamilyen nyilvános helyen támadnak rá. Hogy menekülését megakadályozzák, üldözőinek körbe kell venniük (*circumsistere*). Ez az, amit Catullus *hendecasyllabus*ainak tömege a lehető leghatékonyabban végrehajt.²²⁶

²²⁴ FRAENKEL 1961.

²²⁵ Erre egyébként először H. Usener hívta fel a figyelmet 1900-ban. Őrá hivatkozik Fränkel is, s Balogh József is őrá hivatkozva írja: „Kipellengézésre, a szigorúan tiltott önbíráskodásnak e nemére természetesen akkor volt szükség, ha valaki rendes úton nem juthatott igazához, javához, jószágához, – ha hasztalanul követelt valamit ellenfelétől. E ponton kapcsolódik a *comitium* a *flagitatio*-val: a nyílt utca során való »követelődzéssel«, amelyben természetesen vád, sértés, csúfolódás fontos szerepet játszottak. Ugyancsak Usener volt az, aki Catullus c. XLII-jéről megállapította, hogy nem más, mint a *flagitatio*-nak egy neme. A költő célja voltaképpen az, hogy bosszút álljon egy leányon, akit szörnnyű sértésekkel halmoz el; teszi ezt abban a formában, hogy a tulajdon verseit, a »tizenegyszótagúakat« összecsodítja: jöjjenek segítségére költőjüknek és vele együtt addig kántálják a »csúfnótát«, míg a leány vissza nem adja Catullusnak – verseskötetét; a költő és megszemélyesített versei ezek a csintalan utcakölykök, ezt fogják fújni a nő ablaka alatt: 11 (19) *moecha putida, redde codicillos, / redde, putida moecha, codicillos.*” (BALOGH 1927: 4–5). Balogh József egy ponton pontatlanul fogalmaz: „verseskötetről” beszélni túlzás, hisz itt a feljegyzések, levelek és persze versek írására (de nem végső rögzítésére) alkalmas viasztáblácsról, afféle „jegyzetfüzetről” van szó. A vers metrikai és stilisztikus eljárásainak a plautusi és neoterikus karaktert ötvöző poétikai technikájához vö. GOLDBERG 2005: 108–112.

²²⁶ FRAENKEL 1961: 50.

Fränkel itt mintha nem venné kellőképp tekintetbe azt az evidenciát, hogy a *hendecasyllabusok*, hiába vannak sokan, éppen úgy nem tudják fizikailag körbevenni a kiszemelt áldozatot, mint a két főből álló csekélyke „tömeg” Plautusnál, valójában tehát a két jelenet nem is annyira különbözik egymástól, mint inkább kifejezetten *hasonlít* egymásra: mivel sem itt, sem ott nincs meg a kellő létszámú tömeg egy igazán hatékony *flagitatio* lefolytatásához, amelyben a szavalókórus nemcsak hangjával, hanem fizikai jelenlétével is képes lenne nyomást gyakorolni a célszemélyre, így mindkét esetben a *hangerőn* múlik az „eljárás” végkimenetele. S innen már egyetlen lépés vezet annak a kérdésnek a feltételéhez, hogy miképp lehetséges, hogy a verssoroknak – amelyek ráadásul ebben a versben hangsúlyozottan *leírt* verssorok, e *hendecasyllabusokból* álló vers tulajdon *hendecasyllabusai* – hangerejük legyen? Természetesen csakis a vers felolvasása által: vagyis a *flagitatio*ra felszólított verssorok akkor teljesítik a parancsot, amikor az olvasó hangosan felolvassa őket. Néma szövegből ezáltal válhatnak hangos, követelődző szóvá.

Ám amennyiben az olvasás néma marad, a verssorok képtelenek lesznek teljesíteni a küldetésüket. Ebben a pillanatban a *carm.* 42 mint olvasástechnikai útmutató – még hozzá mint saját felhasználásához írt útmutató – is értelmezhetővé válik: a költői hatásmechanizmusok elérése szempontjából nem mindegy, az olvasó némán vagy hangosan olvassa – a verssorok maguk ösztökélik (flagitálják) az olvasót arra, hogy saját hangját kölcsönözze számukra. Olvasásantropológiai nézőpontból messze nem véletlen, hogy az olvasó szerepét ebben a drámában egy „szennyess szajha” (*moecha turpis*) játssza. Jesper Svenbro nagy hatású, az olvasás aktusát tematizáló ókori költői szövegekre alapozott értelmezése szerint az antik olvasó diszkurzív értelemben „prostituálódik”: „[o]lvasni tehát annyit tesz, mint elvállalni a passzív és megvetett partner szerepét, míg az író az aktív, domináns és nagyra becsült partner szerepével azonosul.”²²⁷ A vers címzettje tehát éppen *olvasó* mivoltában válik „szennyess szajhává”: nem a verstől független tulajdonságai miatt válik a gyalázkodás áldozatává, hanem *azért*, mert *olvas*. Az olvasó szerepe éppen olyan ambivalensnek bizonyul, mint a plautusi/catullusi „független hetéraké” (vö. *carm.* 10, a második fejezetben): egyfelől passzív, alárendelt, ugyanakkor nélkülözhetetlen a társadalmi-irodalmi jelentésképzés szempontjából, amely könnyen kibicsaklik a nem megfelelő befogadói viselkedés esetén. Az olvasó, hiába rendelődik alá a (férfi/aktív) szerző elvárásainak, mégiscsak hatalmában tartja az írott szöveget, és könnyen előfordulhat, hogy nem az elvárt (olvasói) válaszreakciót tanúsítja. A szűkebb értelemben vett (irodalmi) kommunikáció megszakadásának veszélye az olvasás mint kommunikáció általános problematikáját tárja fel.

²²⁷ SVENBRO 2000: 52.

Amennyiben magát a *moecha turpist* képzeljük el a vers első számú olvasójaként, ez hirtelen megmagyarázza az alapszituációt, amely abban áll, hogy nem hajlandó visszaadni Catullus „jegyzetfüzetét”. A szituáció paradox mivoltát az okozza, hogy a költő olyan hendecasyllabusokkal sűrgeti a *pugillaria* visszaszolgáltatását, amelyek éppen ezen a *pugillarián* olvashatók: a *flagitatiót* csakis az olvasás aktusában képesek végrehajtani.²²⁸ A vers első szava (*adeste*) éppen ezt a paradoxont érzékelteti: a *hendecasyllabus*oknak úgy kell „jelen lenniük”, hogy jelenlétük előfeltétele hiába jön létre az írás folyamatában, a jelenlétük aktualizálódni csakis az olvasásban tud: „legyetek jelen, *hendecasyllabusaim*”, értsd: „olvasd el, olvasó, *hendecasyllabusaimat*”! Amelyekkel pedig a költő hol azonosítja magát, hol nem: a 6. sor többes szám első személye még azt sejteti, hogy verssorai valamiképp az ő hangját reprezentálják, ám a variálódó felszólítás a 10. és a 19. sorban már többes szám második személyt használ, hogy a 21. sorban ismét többes szám első személyben ismerje be kudarcát, melyet a 23. sor ismét többes másodikban akar kiküszöbölni. A versben megszólaló (vagy nem megszólaló) hangnak ezt a hozzárendeltetlenségét, pontosabban többszörös hozzárendeltetőségét – a költői *persona*hoz, a viasztábla médiumához, a verssorokhoz, az olvasói hanghoz – egy kettős szövegkritikai bizonytalanság is megerősíti a 4. és a 22. sorban, ahol a *nostra/vestra*, illetve *nobis/vobis* olvasatok eldönthetatlensége²²⁹ éppen azt példázza, hogy a költői hang az írás és olvasás folyamatában multiplikálódik, olyan mértékben, hogy a szövegvariancia mintegy kiküszöbölhetetlen, az írás/olvasás lényegéhez tartozó mozzanatként tűnik fel.

Catullus felszólítottjai tulajdon verssorai, akik a nő elleni hangos *flagitatio* lefolytatására kapnak parancsot. Lehetséges olyan megközelítés, mely szerint ez a költemény nem más, mint a költészet keletkezését, de legalábbis saját műfaji eredetét teszi látatóvá, amennyiben egy vérbeli *szóbeli* műfajt, a szóbeli költészet egyik legarchaikusabb megnyilvánulását, a népi igazságszolgáltatás flagitativ szavalókórusát, tehát a fizikai erőszakot helyettesítő, a hatás érdekében variatívan ismételt s invectiv ritmusba rendezett szavakat (*‘moecha putida, redde codicillos, / redde, putida moeche, codicillos!’*)²³⁰ – az iambos költői műfajának irodalomtörténeti előzményét – rendeli hozzá az *írás* médiumához, amelyben e szavak kizárólag a *(fel)olvasás* révén képesek megszólalni. Ám nem pusztán hozzárendeli, hanem ezt a hozzárendelő aktust színre is

²²⁸ Vö. LOWRIE 2009: 36.

²²⁹ Lásd a *carm.* 42 latin szövegének 4. és 22. soraihoz írt lábjegyzeteket.

²³⁰ Mint FRAENKEL 1961: 50 felhívja a figyelmünket, ez az inverzív szerkezet jelenik meg a plautusi *Mostellaria* flagitativ jelenetében is: *cedo faenus, redde faenus, faenus reddite. / daturin estis faenus actutum mihi? / datur faenus mihi?* (Devescéri Gábor fordításában: „Kamatot kérek, kamatot követelek! Nem adjátok meg most rögtön a kamatot? Kamat! Kamat! Kapom?”). Fraenkel analógiaként egy német gyermekmondókát is a figyelmünkre ajánl: „Ich esse meine Suppe nicht, nein, meine Suppe ess’ ich nicht.”

viszi, a *színrevitel* kifejezést itt, tekintettel arra, hogy a komédia műfajától sem vagyunk távol, nem csupán metaforikusan értve.²³¹

A színrevitel igencsak feltűnő módon az írott szöveg által kiváltandó *hatás* problémája köré szerveződik. A hatás ígéje latinul a létige bővített formája (a *posse* a *potis esse* összevonásából adódik), és ennek poétikai lehetőségei ebben a versben többszörösen ki vannak játszva. Már a vers kezdetén, a *hendecasyllabus*ok harcba szólításakor egy olyan folyamat tanúi lehetünk, amelyben a létige különféle alakjai, más igék bevonódásával, mintegy kikövetelik a verssorok hatékonyságát: voltaképp az *adeste* – *quot estis* – *quotquot estis* – *putat esse* – *pati* szekvencia generálja a *potestis*, 'képesek vagytok' igealakot, ráadásul egy konvencionális kifejezés meglevenítésével, hisz a *si pati potestis* eredendően csak annyit jelent, hogy 'ha eltűr(het)itek',²³² ám ebben a kontextusban eltéveszthetetlenül a verssorok *potenciáját* idézi meg, pontosabban hívja életre. A szavak hangzásának szintjén tehát hajszálpontosan az történik, mint ami a szemantikai síkon. A költő nem valamilyen külső forrásban véli megelni az inspirációt, hanem éppen abban a médiumban, a *hendecasyllabus*ban mint sorfajtában, amelyet használ, s amelynek megszólítása az aposztrophé alakzatának egy igen speciális esete: hiszen a felszólításnak, miszerint „legyetek jelen” vagy „segítsetek” (az *adeste* a kettőt egyszerre jelentő), az írás folyamatában először éppen ő maga tesz eleget azáltal, hogy a sort úgy fejezi be, hogy az megfeleljen a hendecasyllabus metrikai feltételeinek.²³³ Másfelől mintha itt egy autonóm beszélő én tételezésének szükségszerűsége le is bomlana: maga a *hendecasyllabus* – mint mátrix – az, amely itt megnyilvánul, s amely önmaga invokációja révén önmaga folyamatos reprodukálódásának nemcsak követelője, hanem végrehajtója is.

Észrevehetjük, hogy éppen a *flagitatio* célpontja, a *moecha turpis*nak nevezett olvasó(nő) az, aki egy autonóm költői szubjektum (jelen)létét megkérdőjelezi. Hisz a *iocum me putat esse moecha turpis*, vagyis „ez a szennyes szajha valami rossz viccnek gondol engem” kijelentés – bár persze első olvasatban úgy értendő: 'tréfát űz belőlem' – voltaképp arra hívja föl a figyelmünket, hogy a verssorok címzettje a verssorok szerzőjét a verssorok, illetve olvasásuk által konstruált retorikai szövegalakzatnak („egy rossz viccnek”) tekinti. Miután eleve ez a tény szolgáltatta az indítékot a verssorok hadbahívására, nagy kérdés, hogy ilyen körülmények

²³¹ Vö. FRAENKEL 1961: 51: „Catullus knows that all his readers will gladly follow him when he transfers this process from the sphere of everyday life into the sphere of poetry by masking his little poems as *flagitantes*. With the help of this unusual chorus he builds up, on a small scale, an enchanting comedy around a dramatic plot, ending in the poet's failure.” Hogy a vers valóban „a költő” kudarcával végződik-e, az kérdés, s még vissza fogunk térni rá.

²³² Vö. FORDYCE 1961: 193 *ad loc.*

²³³ E verset ebből a szempontból – vagyis a beszédaktus-elmélet irányából – tárgyalja röviden SELDEN 1992: 482–484. Azonban nem tér ki arra a szempontra, hogy a *flagitatio* aktusa csak a vers (fel)olvasása révén tud végbemenni, vagyis hogy a verssorok pusztá grafikus jelenlétükkel még nem hajtják végre azt a performatívumot, amelynek ők az alanyai és a címzettjei is.

között garantálható-e az eljárás sikeressége. Az olvasó ugyanis éppen az olvasás aktusát hajtja végre, amikor „nem veszi komolyan” az olvasásban megképződő lírai (iambikus) hangot, más szóval nem próbálja egy autonóm szubjektumhoz hozzárendelni, hanem olyan, önmagától elkülönбöződő retorikai alakzatként veszi tekintetbe, amely éppen az ő – (de)konstruktív – olvasói műveletei révén jön létre, s egyszersmind bomlik le elemeire. A *carm.* 42 beszélője éppen egy efféle *iocus*ként elgondolható: nincs önálló létmódja, hanem hol a vers aktuális *hendecasyllabus*aival, hol az e vesszorokat hordozó viasztábla médiumával azonosítódik, amelyek pedig – éppen a viasztábla mint médium tulajdonságaiból fakadóan – a fikció szintjén akár ki is törölhetők és újra is írhatók. A beszélő én/médium éppenséggel *moecha*-szerűen van kiszolgáltatva az olvasás (aktív, az íráshoz gyanúsán közelálló) folyamatának. A *carm.* 42 ezen a ponton mint Roland Barthes-i értelemben vett „írható szöveg” (*texte scriptible*) mutatja fel magát.²³⁴

A versben (mint hangzó szövegben) olyan kiemelkedő mennyiségben fordulnak elő a különféle szintű ismétlődések, az egyszerű hangismétlődésektől a számos alliteráción át az egyes szavak különféle alakban történő szerepeltetéséig, a refrénszerű mondatismétlésekről nem is beszélve, hogy a költemény voltaképp ezek mágikus összjátékaként is olvasható, amelyben a költészet „jelentés előtti” rétege igyekszik önmagát hozzáférhetővé tenni: mintha itt „a költészet születésének” – pontosabban az írott kommunikáció keretfeltételei között való újjászületésének, illetve az ezért folytatott küzdelemnek – lehetnénk szem- és jó esetben fültanúi. Ezzel összefüggésben mindenekelőtt maga az ismétlődés elve az érdekes számunkra: mintha a szöveg az ismétlődést mint olyat mutatná föl önnön szervezőelvként, amennyiben az első *hendecasyllabus* célja nem más, mint önmagát – a megfelelő hatás érdekében – a lehető legtöbb példányban reprodukálni. A (jelen)lét és potencia összefüggéseinek poétikai lehetőségeit a versen végigvonultató szekvenciáról már esett szó. Ennek mintegy kiegészítő szólamaként szolgál a *putat* – *pu~~g~~illaria* – *putida* (2×) – *putandum* – *putida* (2×) – *putica* szószorozat, amely mintegy a nő feltételezett gondolatából (*putat*) – hogy ti. ő kigúnyolhatónak gondolja a *pu~~g~~illaria* feladóját – „bontja ki” a szidalmazó (*putida*), s aztán a legvégén a dicsérő (*putica*) jelzőt is. Emeljünk ki két további, hasonló sorozatot.

Az egyik az *illa*, vagyis a nőt kijelölő mutató névmás ismétlődése a vers szövegében, a *hendecasyllabi* – *pu~~g~~illaria* – *illa* – *codicillos* (ez utóbbi még 4×) szekvencia, amely mintegy arra világít rá, hogy a nő személye éppen olyan szövegalakzat, mint az általa kinevetett férfi: ő mint a szöveg olvasója ugyanúgy ennek a szövegnek a függvénye, mint a szöveg általa „egy rossz viccnek” tekintett szerzője. Az üres *deixis*t tartalmazó mutató névmás mintegy a szöveg

²³⁴ Vö. BARTHES 1997 [1970]: 13–17.

hordozójának – a *hendecasyllabus*oknak vagy a viasztáblácskának – a terméke: az *illa* nem máshonnan, mint éppen ezekből bújik elő, de legelső sorban is a *hendecasyllab*hól, vagyis nem más ő, mint két szótag a tizenegyből.²³⁵ Ezen a ponton kell kitérni a költemény egy igen fontos részletére, a „kijelölés” pillanatára, amelyben a *flagitatio* résztvevőinek meg kell tudniuk, hogy miről ismerhetik fel az áldozatot. Az alábbi eligazítást kapják: *illa, quam videtis / turpe incedere, mimize ac moleste / ridentem catuli ore Gallicani*. Érdemes ehhez Stephen J. Heyworth revelatív szavait idézni:

Mint az *iambos*ban oly gyakran, itt is az az érzésünk támadhat, hogy ekvivalencia áll fent a költő és áldozata között. A férfi megtámadja a nőt, megpróbálva másokat megnevetetni, mivel a nő vicc-számba veszi őt és kineveti. És ezt úgy teszi, „mint egy utánozművész” (*mimize*, 8), úgyhogy nem meglepő, hogy amit létrehoz, olyan közel áll Catullushoz: nem más ez, mint Catullus gall imitációjának – szinte élethű reprodukciójának – az arca (*catuli ore Gallicani*).²³⁶

A másik sorozat szintén az imént idézet részletből indul ki, de később nyeri el a kiteljesedést: az *ore* ('szájával/arcával') hang- és betűsor ismétlődéséről/szóródásáról van szó az alábbi sorokban: *quodsi non aliud potest, ruborem / ferro canis exprimamus ore. / conclamate iterum altiore voce*. Mint meg szokták jegyezni, e sorokban az *r* hang, vagyis a *littera canina* („kutyabetű”) halmozása – három soron belül hét *r* hangot találunk! – azt hivatott érzékelteti, amit olvasunk is: hogy ti. költőnknek *kutya* egy nővel akadt dolga.²³⁷ Érdemes azonban ezt továbbgondolni: ha itt az *r*-ek mint kutya-hangok ropognak, akkor ebből nemcsak a nőszemély kutya-mivolta következik, hanem az is, hogy a *hendecasyllabus*ok csaholnak dühös kutyák módjára. Ez a megfontolás különösen releváns lehet annak fényében, hogy a *flagitatio* szótárának fontos eleme a *latrari*, 'megugatni valakit' ige, amennyiben ilyen alkalmakkor a tolvaj nyomába eredő közösség – márpedig a *flagitatio* során az írotáblácskát visszaadni nem hajlandó nő egyértelműen tolvaj-szerepbe kényszerül – mintegy a kutyák szerepét veszi át. Vagyis – kapcsolódva a *catul(i) ore Gallicani* értelmezéséhez – itt újabb megerősítést nyer, hogy valójában a *catullusi* (*catulusi*) *hendecasyllabus*ok azok, amelyek mintegy kutyákként viselkednek, és az üldözőbe vett nőszemély kutya-mivolta – mint Heyworth is utal rá – ennek a viselkedésnek az utánzásaként vagy másolásaként értelmezhető. Az *ore* ismétlődése/szóródása, éppen a kutyának nevezett nőszemély pofáját/száját „kölcsonzi” a *hendecasyllabus*oknak a betűk szintjén, hisz a verssoroknak a *ruborem / ferro canis exprimamus ore* szavakból – vagyis éppen a tulajdon, nagyobb hangerőre buzdított szavaiktól elvárt hatást megelőlegező szavaikból – kell a nagyobb hangerő kedvéért (*altiore voce*) egy őket kimondó száját létrehozniuk. Miközben az a kimondott céljuk,

²³⁵ Az *y*-t Catullus korában minden bizonnyal *i*-nek ejtették.

²³⁶ HEYWORTH 2001: 130.

²³⁷ Vő. FRAENKEL 1961: 48.

hogy a nő vasból lévő pofájából valami pírt sajtoljanak ki (*ruborem / ferreo canis exprimamus ore*), valójában – és itt gondoljunk a *verba exprimere* ’szavakat tisztán kiejteni’ kifejezésre (vö. *expressis verbis*) – azon igyekeznek, hogy a némaságból a hangzásba exprimálódjanak, még hozzá (lévén kutyahangok) e kutyaszáj segítségével. Mondani sem kell, hogy a kísérlet sikertelen marad: *sed nil proficimus, nihil movetur*.

Tulajdoníthatunk-e valamilyen poétikai funkciót a versbeli *elisió*knak? Amennyiben megvizsgáljuk az alábbi két kiemelt sort: *persequamur e(am) et refugitemus!*, valamint *circumsistite e(am), et refugitate*, amelyek segítségével a verssorok az első két rohamra indítják magukat, arra lehetünk figyelmesek, hogy a (fel)olvasás során az üldözöbe vett nőt helyettesítő személyes névmás (*ea*, itt tárgyestben *eam*) voltaképpen teljes egészében elidőlődik a szövegből, hiszen a megmaradt *e* hang kis, alig észlelhető *hiatus* árán beleolvad az *et* kötőszóba. Olyannyira, hogy a sor harmadik transzformációjának már az írott verziójából is kimarad: *conclamat(e) iter(um) altiore voce* („kiabáljátok újra, még erősebb hangon”). Ennek a „totális *elisió*nak” az az üzenete, hogy a *hendecasyllabus*ok mintegy eleve elvétik a céljukat: abban a pillanatban, ahogy eljutnak a címzetthez, az őket (fel)olvasó s nekik ezáltal hangot kölcsönző olvasóhoz/olvasónőhöz, éppen ez az olvasó/olvasónő hullik ki a kezük közül s válik számukra tökéletesen elérhetetlenné, megfoghatatlanná. Térjünk rá ennek fényében a költemény befejezésének értelmezésére, ahol ennek a kudarcnak – a költői potencia kudarcának – a tapasztalata szűrődik le, minek keretében stratégiaváltásra is sor kerül: *mutanda est ratio modusque nobis, / si quid proficere amplius potestis: / ‘pudica et proba, redde codicillos!’* Érdemes ezt a zárlatot Horatius 17. epódosza (= kb. *iambos*) felől szemügyre venni, ahol a költő az őt varázslat alatt tartó Canidia – ismét egy kutya-nő? (vö. *canis*) – nevű boszorkány ellen intéz kirohanást, s a varázslat alól való szabadulásért cserébe mindent felajánl, ami csak elképzelhető, még hozzá „catullusi reminiscenciát”²³⁸ alkalmazva:

*quae finis aut quod me manet stipendium?
effare: inssas cum fide poenas luam,
paratus expiare, seu poposceris
centum iuvencis, sive mendaci lyra
roles sonari, tu pudica, tu proba
perambulabis astra sidus aureum.*

Mit szánsz nekem még? Mily sarcot vetsz még ki rám?

Szólj! Bármilyen büntetés vár még rám, elszenvedem.

Készséggel áldozok, ha így parancsolod,

²³⁸ FORDYCE 1961: 195 *ad v.* 24. A 17. epódos többszörös catullusi intertextualitásához (mely nemcsak a *carm.* 42-t érinti, hanem más Catullus-verseket is), a *Canidia* < *canis* (*catul*/I/us) játék felfedezésével, vö. PUTNAM 2006: 85–87. Tőle függetlenül Kozák Dániel is felhívta a figyelmem ugyanerre a *punra*. Köszönet érte.

Száz szép tinót, vagy szőlj, s ha kívánod, hazug
 Lantom dicsőít: »Ó, te tiszta, ó, te szent,
 Aranycsillag, ragyogsz a csillagok között!«

(HOR. *Epod.* 17, 36–41, BEDE Anna fordítása)

Horatius egyenesen hazugnak nevezi a dalt (*mendaci lyra*), amelyben a *puđica* és *proba* nőszemélyt magasztalja, pontosabban magasztalná, annak feltételezett kívánsága szerint, de a catullusi *bendecasyllabusok* hirtelen véleményváltozásának érdekmentes őszinteségéért sem tennénk tűzbe a kezünket.²³⁹ A horatiusi intertextus azonban arra is rávilágít, hogy amit itt hallunk/olvasunk, annak a szövegét már nem a költő, hanem a dicsőítendő hölgy diktálja, illetve írja. A költemény tehát, paradox módon, mégiscsak elérte célját: a nőszemély, úgy tűnik, mégis hajlandó válaszolni a levélre, vagyis hajlandó lesz visszaküldeni a *pugillariát*: hisz – mint tapasztaljuk – elkezdte „törölni” a catullusi szöveget, s „helyébe írni” a maga verzióját. Nekilátott annak a feladatnak, amelyet a vers (mint olyan) megszületése érdekében őneki mint a vers olvasójának kell elvégeznie.²⁴⁰

3. Figura a szóttesen (*arm.* 64)

Catullus 64. *armene* – ún. epyllionja, vagy divatosabb kifejezéssel: miniatűr eposza²⁴¹ – mindig is nagy kihívás elé állította a római irodalom kutatóit. Kronológiai inkoherenciái, az olvasónak érzécsalódást okozó elbeszélés-technikai fogásai, különös tekintettel a digressziók jelentőségére, valamint a benne foglalt, terjedelmének jó felét kitevő *ekphrasinak* a képleírás hagyományaival látványosan szembeforduló jellege korábban gyakran a mű leértékelését vonták magukkal, manapság (az utóbbi másfél évtizedben) pedig éppenséggel felértékelődéséhez vezetnek: hiszen ezek a karaktervonások látványosan segítenek hozzá egy „posztmodern” catullusi poétika körvonalazásához.²⁴² És ez az értelmezési irány nem is tűnik elhibázottnak. Különös tekintettel arra, hogy az epyllion említett jellegzetességei jól illeszkednek azokhoz a

²³⁹ Vö. BALOGH 1927: 5: „Ha mindez nem használ, ha a sértések – mint Ballio esetében – süket fülekre találnak, a gyönyörűséges refrénen lehet talán egyet srófolni is, hogy az, ami előbb sértő volt benne, most százszor sértőbb, csúfondáros vihoggá válik: 24 *puđica et proba, redde codicillos.*”

²⁴⁰ Hasonló következtetésre jut NAPP 2001: 146. LOWRIE 2009: 39 az irodalmi kommunikáció megszakadását regisztrálja (ami tény), ám nem veszi tekintetbe, hogy a *bendecasyllabusok* „statégiaváltása” (*mutanda est ratio*) bizonyos értelemben mintha éppen a kommunikáció lehetséges sikerére utalna.

²⁴¹ Az epyllion mint műfaj kérdéses státuszához vö. HAJDU 2004.

²⁴² Az epyllion „posztmodern” olvasatához lásd GAISSER 2007b [1995]; THEODORAKOPOULOS 2001; ROBINSON 2006; valamint az epyllionról megjelent friss német monográfiát, amely az eddigi értelmezések szintézisét és korszerű továbbgondolását nyújtja: SCHMALE 2004. Egy, a posztmodern olvasatokra alapozó, de a klasszikus esztétikai kérdésfeltevéshez visszaanyúló értelmezés: MARTINDALE 2005: 90–100. A *arm.* 64 logikai inkonzisztenciáit (lásd pl. az „első hajó” esetét, mely a *arm.* 64, 11 szerint az Argó volt, ám ez esetben mit kezdünk Théus hajójával, mely az ekphrasiban leírt ábrázoláson látható? stb.) mint az epyllion poétikájának konstitutív elemeit értelmezi O'HARA 2006: 33–54.

metaforákhoz, amelyeket az értelmezők, immár a tematikus szintből kiindulva, a szöveg központi metaforáivá emeltek.

Két ilyen „óriásmetaforát” lehet megemlíteni, az egyik a labirintus, a másik a szőttes (*textum*) metaforája. Ami a labirintust illeti,²⁴³ tematikus szinten az *ekphrasis*-ban leírt/elbeszélte történethez, Ariadné és Thészeus történetéhez kapcsolódik, miközben tökéletesen írja le az epyllion poétikáját a befogadó szemszögéből, amennyiben a labirintusban való eltévedés a különböző idősíkokat és narratívákat keverő, állandó érzékszalódást okozó mű olvasásának meggyőző analógiája. Ami pedig a *textum* ezzel rokon metaforikáját illeti,²⁴⁴ itt a tematikus és a poétikai síkot elméletileg sem lehet elkülöníteni. A görög költői nyelv mindig is számon tartotta a szövést a dal létrehozásának metaforájaként,²⁴⁵ azonban a latinban a beszéd írott változatának, vagyis a szövegnek a megalkotására csak éppen ebben az időben kezdték használni (Cicerónál: *texere, contexere*; a *textus* főnév ’szöveg’ jelentésben a klasszikus latin nyelvben nem adatolt).²⁴⁶ Amikor a *carm.* 64 először az Argonauták hajójának „megszövéséről”, majd a Péleus és Thetis ágyát takaró szőttesről – ennek leírása az *ekphrasis* –, ezen belül Ariadné fonaláról, Thészeus vitorlájáról, majd a virágkoszorú összeszövéséről, végül a Párkák dalában a sors fonaláról, illetve a házastársak szövetségéről beszél, akkor a hol eltűnő, hol előbukkanó fonalakból összeálló textúra képzete egyaránt utal a mű tematikájára, poétikai jellegzetességeire és matériájára, utóbbira szó szerinti értelemben.

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy – megmaradva a jelzett interpretációs keretek között – a *carm.* 64 poétikájának éppen a materiális dimenziójára hívjam fel a figyelmet, az írott szövegnek ezúttal a képszerűséggel, illetve a képi médiummal fennálló viszonyrendszerére összpontosítva. Szó és kép, verbális és képi ábrázolásmód differenciájáról van szó, melyet a catullusi szöveg egyrészt folyamatosan tudatosít, másfelől transzponálni igyekszik, méghozzá éppen a szöveg/szövet metaforikus közegében, illetve az ebben az olvasatban központi jelentőségű *figura* kétértelműsége – egyszerre vizuális és retorikai jelentése – révén. Az említett transzpozíció olyan poétikai műveletek keretében következik be, amelyek, mint ezt az alábbiakban az epyllion három részletének értelmezésén keresztül kimutatni igyekszem, hagyományos poétikai eljárások radikalizálásában öltenek testet.

²⁴³ Lásd mindenekelőtt GAISSEY 2007b [1995]; THEODORAKOPOULOS 2001. A labirintusnak mint az olvasó „kaotikus” esztétikai tapasztalatának alakzatához a *carm.* 64-ben vö. MARTINDALE 2005: 97–98.

²⁴⁴ Lásd mindenekelőtt SCHEID–SVENBRO 1996: 83–107 (a monográfia áttekinti a szövésmetafora használatának történetét az antikvitásban, majd ennek fényében értelmezi Catullus epyllionját mint e metaforát poétikailag többszörösen kihasználó szöveget); valamint ROBINSON 2006.

²⁴⁵ Vö. SNYDER 1981.

²⁴⁶ Vö. SCHEID–SVENBRO 1996: 106–107.

a) Thetis: alaktani metamorfózis

Péleus és Thetis násza, amelyből Achilleus született, a „hagyományos mítoszvariáns” szerint nem nevezhető szerelmi házasságnak. Az istenek üzenete megérkezik Péleushoz, miszerint feleségül kell vennie Thetist, aki azonban minden lehetőséget megragad az ellenállásra. Kerényi Károly szavaival: „A hérósnak erősen meg kellett ragadnia, s karjai közt kellett tartania Thetist. Nem egyszerű birkózás volt..., hanem párviadal a szerelemért. Az ellenkező menyasszony az ősi tengeristenségek összes átváltozó művészetét kifejtette. Tűzzé változott és vízzé, oroszlánként vicsoorított a fogaival s kígyóként próbált kisiklani Péleus öleléséből. Végül a legédesebb hal alakjában ... megadta magát.”²⁴⁷

A catullusi elbeszélésben Péleus az Argonautákkal, az Argó hajón tart Kolchis felé, amikor megpillantja a vízből kiemelkedő – a hajóra mint monstrumra bámuló – Néreiket, köztük Thetist, aki iránt azonnal szerelemre lobbant (19–21):

tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,
tum Thetis humanos non despectit lymenaeos,
tum Thetidi pater ipse ingandum Pelea sensit.

Ott Thetisért Peleus, mondják, lobbant szerelemre,
 ott Thetis emberrel majdan nászt ülni nem átalit,
 ott Thetis és Peleus nászát Jupiter helyeselte.

A filológusok ezt a három sort a *polypitón* alakzatának (ugyanannak a szónak más grammatikai formában való ismétlődése) szép példajaként szokták regisztrálni, mely ráadásul a *tum*, 'akkor' anaforával hangsúlyossá téve különös erővel világít rá arra, hogy Catullus elbeszélésében az események minden tekintetben a hagyományos variánstól eltérő módon, illetve sorrendben – vagy éppen egyszerre, egy szempillantás alatt? – zajlanak le: 1. Péleus szerelemre lobbant Thetis iránt, 2. Thetisnek nincs ellenére, hogy halandóhoz menjen feleségül, 3. Zeus/Iuppiter meghozza a döntést, hogy össze kell házasítani őket. Catullus – jellegzetes ironiával – az első megállapítást függő beszédbe helyezi: „azt mondják (*fertur*), hogy Péleus akkor lobbant szerelemre Thetis iránt”: „azt mondják”, ez nem más, mint a műben többször is ironikusan alkalmazott „Alexandrian footnote”, a mitológiai, illetve költői hagyományra való hivatkozás

²⁴⁷ KERÉNYI 1977 [1951/1958]: 148. Thetis ellenállásával kapcsolatban már Homérostól (*Il.* 18, 433) kezdve egységes a mitológiai hagyomány. Ami az átváltozásnak mint az ellenállás eszközének mitológemáját illeti, a szöveges források közül csak Catullusnál későbbiek állnak rendelkezésünkre (mindenekelőtt APOLL. *Bibl.* 1, 13, 5; OVID. *Metam.* 11, 238 skk.), ismert viszont több ezt ábrázoló – már amennyire az átváltozás ábrázolható – képzőművészeti forrás a görög vázafestészet köréből, a leghíresebb Peithinos attikai vörösalakos kylixre Kr. e. 500 körülől (ARV 115.2).

jelzése,²⁴⁸ amely ezúttal éppenséggel – mint „negatív allúzió”²⁴⁹ – akár arra is utalhat, hogy *nincs* olyan Catullus előtti hagyomány, mely a házasság előtörténetét ebben a különös formában beszélné el, miszerint Thetis semmiféle ellenállást nem tanúsít, valamint a főisten döntése, miszerint Péleust és Thetist össze kell házasítani, egyidejű a fiatalok ez irányba mutató érzelmeinek, illetve nyilatkozatainak megszületésével. A három történés ezen egyidejűsége mintha alapjaiban tagadná a mítoszbeszélés inherensen diakrón jellegét. Ráadásul Zeus/Iuppiter döntésére egy olyan ige múlt idejű alakja utal (*sensit*, a *sentire* praesens perfectuma), amelynek általánosan bevett jelentése ’érzékelni, érezni’ – ami a politikai döntést (*sententia*) konfrontálja a megpillantással mint érzékelési, illetve a szerelemre lobbanással mint érzéki/érzelmi aktussal, megelőlegezve ezzel a *carm.* 64 egyik, jelen olvasatban is fontos szerepet játszó vezérmotívumát, mely a (vizuális) érzékelés maga. Ez a három anaforikus-polyptotikus sor egyszerre több síkon is érzékelteti tehát az olvasóval az általa kreált mítoszvariáns különös, problematikus jellegét.²⁵⁰

Ismert eljárása az antik epikának, különösen a Catullus által követett hellénisztikus változatának, hogy az elbeszélő egy-egy utalással jelzi, tudatában van a párhuzamos mítoszvariánsoknak is, s egy ilyen utalás megtételének számtalan különféle módzata lehet. A catullusi *epyllion* e helyén is effélével van dolgunk, ám ez több, mint párhuzamos variánsra való utalás: az alternatív narratíva fő eseményсора, szemben az elbeszélt narratívával, mintegy *megtörténik* az idézett három sorban. Amennyiben ugyanis a Thetis tulajdonnevet nem vonatkoztatjuk a jelöletére, azaz Thetis tengeristennőre, hanem kizárólag mint betűsört tekintjük, az így értett Thetis a polyptóton keretében ténylegesen átmegy egy metamorfózison, amelyben a tűz, víz, oroszlán, kígyó és hal ’alakja’ (gr. *morphé*, lat. *forma*, illetve *figura*) helyett a grammatikai ’alaktan’ (morfológia) birtokos, alany- és részesesete áll: *Thetidis* – *Thetis* – *Thetidi*. Thetis – a házassági tervnek való ellenállását megtestesítő – átváltozása tehát *bekövetkezik* a szövegben, már amennyiben az olvasó hajlandó Thetist betűsorként, az átváltozást pedig alaktani átváltozásként értelmezni.²⁵¹

Ez tehát egy ismert elbeszélői eljárás, az alternatív variánsra való, adott esetben rejtett utalás radikalizált formája, amelynek, éppen radikális mivoltából fakadóan, a *carm.* 64 poétikájának vonatkozásában jelentős téje lehet. Úgy is értelmezhető, mint az epikus elbeszélés narratív dimenziójának szembeállítás a textuális dimenzióval, amely utóbbiban olyan

²⁴⁸ Az „Alexandrian footnote” jelentőségéhez a római irodalom intertextuális olvasatában, a catullusi *epyllion* kontextusában is, vö. HINDS 1998: 1–3.

²⁴⁹ A terminushoz lásd ZISSOS 1999.

²⁵⁰ Vö. GAISSE 2007b [1995]: 219–220, 223–224.

²⁵¹ A római költészet anagrammatikus szójátékainak antik nyelvszemléleti hátteréhez, különös tekintettel a szavak ’alakjának’ Varro-féle értelmezésére, vö. AHL 1985: 22–32.

események következhetnek be, amelyek nem pusztán az elbeszélt esemény hitelét kérdőjelezzik meg, látványosan szegülve szembe a *fertur*-ban foglalt, a költői hagyományra való pszeudo-hivatkozással, hanem az elbeszélésben – mint ábrázoló művészetben – megformált alakok (figurák) ontológiai státuszát is leértékeli, amennyiben betűkből összeálló textuális képződményként mutatják fel őket. Ezek a textuális képződmények ráadásul nem mások, mint az olvasó számára vizuális úton érzékelhető alakok (figurák), ami egyenértékű azzal, hogy ezen a ponton a határok szöveges és képi médium között teljes mértékben elmosódnak.

b) Ariadné: figura a szőttesen

Péleus és Thetis nászi takarójának leírása minden szempontból rendhagyó *ekphrasis* eredményez.²⁵² Az elbeszélő a képleírás „keretében” a *vestis ... variata figuris*, illetve *vestis decorata figuris* kifejezést használja (‘figurákkal változtatossá tett / díszített takaró’, 50/265), amely egyszerre utal a szőttest ’díszítő’ figurális ábrázolásokra, valamint az ezt leíró *ekphrasis* ’változtatossá tévő’ retorikus beszédekre is. Kép és képleírás között – az imént említettekkel összhangban – a differencia felszámolódik. Az *ekphrasis* két hosszú beszédet is tartalmaz, amelyet a takarón ábrázolt személyektől idéz (egyes beszédben) a narrátor. Jóval kisebb terjedelemben olvasható a két, a fiktív képen ábrázolt jelenet leírása, a Théseus és Ariadné történet két epizódja: az egyiken a Théseus által Dia (Naxos) szigetén hagyott (‘felejtett’) Ariadné látható, amint a távozó hajó felé néz, a másokon pedig a felé kíséretével közeledő Bacchus. Az előzményeket a narrátor részben elbeszéli, részben egy *praeteritio* keretében, részben – visszatérően a már leírt kép idősíkjához – Ariadné beszédébe ágyazva adja elő, majd az ennek végén olvasható átok következményeként mint a történet folytatását ismerteti, amelynek persze szintén van az összes eddig elbeszélnél korábbra nyúló előzménye, Aigeus – Théseus által később elfelejtett – értelme, mellyel ismét egyes idézetben ismerkedhet meg az olvasó. Látványos tehát az a labirintusszerű elbeszélés-technika, amely az idősíkok váltogatását a narratív modalitások és szintek, illetve médiumok váltogatásával kombinálja.

Ariadné beszédében, miután túl van az eltávozott Théseus fejére szórt gyalázkodásokon és önnön reménytelen helyzetének felpanaszolásán, még mindig Théseushoz címezve felveti annak lehetőségét, a teljes megalázkodás jegyében, hogy akár csak rabszolganőként is magával vihetne volna őt hazájába (158–163):

*si tibi non cordi fuerant conubia nostra,
saeva quod horrebas prisca praecepta parentis,*

²⁵² Vö. mindenekelőtt LAIRD 1993. A *variata figuris* kettős értelmezését – lásd a továbbiakban – szintén innen merítettem.

*at tamen in vestras potuisti ducere sedes,
quae tibi iocundo famularer serva labore
candida permulcens liquidis vestigia lymphis
purpureave tuum consternens veste cubile.*

Egybekelésünket ha nem is kívánta a szíved,
mert öreg édesapád szigorától félve remegtél,
akkor hát legalább hazavittél volna magaddal
otthonotokba, örömmel lettem volna cseléded,
tisztá patakvízzel moshatnám hőszinű lábad,
megvetném heverőd gyönyörű bíbor takaróval.

Ariadné, a krétai király lánya, ennél mélyebbre nem is sülyedhetne: minden lehetséges igényét kielégítő rabszolganőként ajánlja fel magát – a persze jelen nem lévő – Théseusnak, az athéni király fiának. A felajánlkozás erotikus felhangjait nem nehéz kihallani a szövegből (*iocundo ... labore; permulcens; tuum ... cubile*): az egybekelést tehát a szexuális kapcsolat egy másik, alárendeltségen alapuló formája helyettesítené. Ezek a sorok utolsó elemét képezik a monológ azon részének, amelyben Ariadné még egyes szám második személyben beszél Théseushoz, jöllehet egy ilyen ajánlat – mint beszédaktus – valódi ajánlatként csakis akkor vehető komolyan, ha a címzettje hallótávolságon belül van, vagy legalábbis egy hírnök késleltetve közvetíteni tudja neki a tartalmát. Ennek hiányában fiktív marad.

A fikcionalitás azonban más értelemben is fontos szerephez jut az idézett passzusban. Mint tudjuk, egy olyan szereplő monológjával van dolgunk, aki nem más, mint a Péleus és Thetis nászí ágytakaróján látható egyik alak. A takaró – mint ez az *ekphrasis*t megelőző leírásból kiderül – bíborszínű, s egy elefántcsont borítású (fehér) ágyra van ráterítve. Amit Ariadné itt Théseusnak felajánl – ti. hogy rabszolgájaként szívesen cirógatná tisztá vízzel Théseus hófehér lábát, illetve borítaná ágyát bíbortakaróval –, ez már csak a két szín (*candida*, 'fehér', illetve *purpurea*, 'bíborszínű') sorkezdeti kiemelésével,²⁵³ illetve a *vestis* 'takaró' szó ideemelésével (amely ráadásul a *vestigia*val kvázi-*figura etymologia*út képez s így még hangsúlyosabbá válik) is egyértelműen visszautal arra, hogy valójában a nászí ágytakaró *ekphrasis*ában járunk. A párhuzamos mítoszvariánsokra való utaláshoz hasonlóan újfent egy ismert antik költői eljárással van dolgunk, amely szinte konvencionális az epikus *ekphrasis* műfaji hagyományában. Azonban ennek az ismert eljárásnak itt ismét radikalizált változatáról beszélhetünk, amennyiben Ariadné szavai nem pusztán utalnak az *ekphrasis*ra mint kontextusra, hanem arról tanúskodnak, mintha a beszélő tudatában lenne saját ábrázolt, illetve fiktív létmódjának: ő, aki nem más, mint figura a bíbortakarón, éppen ezen létmódjából fakadó ajánlatot tesz

²⁵³ A mű „színvilágának” jelentőségéhez, különös tekintettel a vörös és a fehér színekre, vö. O'CONNELL 1977.

Théseusnak, miszerint szívesen borítaná ágát bíbortakaróval.²⁵⁴ Ez a kijelentés a narratív határok metaleptikus megsértésének vágyaként is felfogható: Ariadné mintha arra vágya, hogy kilépjen a bíbortakaron megjelenített történet világából, és átlépjen a bíbortakaró szemlélői közé, akik egyébként éppen egy esküvő résztvevői.

A művelet persze ennél is jóval összetettebb, hiszen valójában Ariadné létmódja is összetettebb ennél: e pillanatban ő egy fiktív bíbortakaron ábrázolt fiktív figurának az ábrázolásokat leíró *ekphrasis* által tulajdonított – vagy abba a narrátor által beékel – monológ beszélője. Ennél bizonytalanabb és megragadhatatlanabb létmódot még irodalmi művön belül is igen nehéz elképzelni. Lehetséges olyan értelmezés, amely Ariadné a monológ során fokozódó elkeseredettségét éppen ezzel a többszörös fikcionalitással, illetve ontológiai instabilitással hozza összefüggésbe. Ebben a megközelítésben a mindenfelől tengerrel övezett Dia szigete, amelyre Ariadné mint a reménytelen rabság színhelyére tekint, a szimbolikus síkon azonosítható a képzőművészeti, illetve irodalmi ábrázolás hősnéinek végzetes magányával és bezártságával. Érzékelhetősége – az tehát, hogy mennyit látnak és/vagy hallanak belőle – teljes mértékben ki van szolgáltatva az adott mű alkotójának.²⁵⁵

Ariadné ezen a ponton azoknak a posztmodern irodalmi alakoknak az elődjévé válik, akik ráébrednek saját fikcionalitásukra: „»A tudat, hogy léte egy regénybe íródott, fájdalmas volt« – írja Muriel Spark Caroline Rose-ról; a legtöbb posztmodern szereplő ezzel a fájdalmas tudattal él [...]. Jóval gyakoribb az ilyen szereplőknél, akik metaleptikusan tudatában vannak saját fikcionalitásuknak, hogy megaláztatást és sértettséget éreznek [...].»²⁵⁶ A krétai királylány mintha épp erről tenne tanúságot a következő három sorban, amikor rádöbben szavainak érzékelhetetlenségére (164–166):

*sed quid ego ignaris nequiquam conqueror aureis
externata malo, quae nullis sensibus auctae
nec missas audire queunt nec reddere voces?*

Jaj, de miért ontom panaszom szanaszét a szelekbe,
én átoksújtott? a szelekben nem lakik érzés,
nem hallják szavamat, nem tudnak a szóra felelni.

²⁵⁴ Hasonlóképp értelmezi LAIRD 1993: 28–29, valamint SCHMALE 2004: 180. A catullusi mű korai recepciótörténetében sor is kerül ennek játékos kiaknázására, jelesül Ovidius Ariadné-levelében (*Her.* 10) Ariadné olyan értelemben hiányolja Théseust, mint aki úgymond eltűnt a képről, illetve az ágyról, amelyen előzőleg – vele együtt – szerepelt. Vagy éppen nem szerepelt, ha a catullusi *ekphrasis*t másképp, más vizualizációs stratégiával olvassuk (s ez esetben éppen ez okozza Ariadné frusztrációját).

²⁵⁵ Ariadné bezárt, illetve bekeretezett mivoltához, a labirintus (amely egy speciális börtön!) metaforájának kontextusában is, vö. THEODORAKOPOULOS 2001: 120–121, 125.

²⁵⁶ McHALE 2007 [1987]: 196.

A *sed quid ego* formula szó szerint idézi a bevezető formuláját annak a *praeteriti*ónak, amellyel a narrátor kibújt az előzmények hosszas ecsetelésének feladata alól s visszatért a Dia szigetéen hagyott Ariadnéhoz (116). Most Ariadné azért szakítja félbe saját magát, mert szavait csak a „tudatlan (= értelemmel nem bíró) szelek” hallják, amelyek „nem lévén érzékszervekkel megáldva, sem a kibocsátott hangokat meghallani, sem azokat viszonzni (visszaadni/visszhangozni) nem képesek”. A háromszoros – az érzékelés, valamint a visszhang jelenségének lucretiusi leírására utaló – allúziót magában rejtő megfogalmazás²⁵⁷ többszörösen reflektál a beszélő fent említett összetett létmódjára. Egyfelől Ariadné a narrátort visszhangozza (*sed quid ego*), ami, különösen a visszhang jelenségének tudományos leírására utaló allúzió kontextusában, azt implikálja, hogy a hősnőnek – fiktív képleírás része lévén – nincsenek saját szavai, minden fordulatát az elbeszélőtől kell kölcsönöznie.²⁵⁸ Sőt, hovatovább maga a beszélő szubjektum (*ego*) sem más, mint a narrátori én „másolata”. Felmerül továbbá az elbeszélés hitelének, jobban mondva hiteltelenségének kérdése:²⁵⁹ hiszen ha Ariadné szavait a szélbe szórta, s azokat az égvilágon senki nem hallotta, akkor mégis miféle mitikus vagy költői hagyományra hivatkozhat a narrátor, amikor azt állítja a monológ felvezetésében, hogy „úgy mesélik, ... végsőig elkeseredett panaszáradatában e szavakat hallatta” (*perhibent ... haec extremis maestam dixisse querelis*, 124/130)? Természetesen világos, hogy a *perhibent* mint „Alexandrian footnote” az intertextualitás jelzéseként értelmezendő, amennyiben Ariadné monológja igen sokat köszönhet más epikus és drámai szövegek Médeia-beszédeinek,²⁶⁰ ugyanakkor ez, illetve ennek hangsúlyos jelzése tovább rombolja Ariadné mint önálló hanggal rendelkező hősnő identitását. Nem más ő, mint üres figura a szótesen, akivel az epikus elbeszélő saját hangját, illetve más irodalmi művek más hősnőinek hangját is szabadon visszhangoztathatja.

²⁵⁷ A megfelelő helyek a *De rerum natura*-ból: *sensibus auctae*: 3, 626, 630; *missas voces*: 3, 931–2; *reddere voces*: 4, 577. Mint erre már többen rámutattak, Lucretius tankölteménye és Catullus epyllionja között számtalan „áthallás” megfigyelhető. A két szerző egy időben élt, a két mű nagyjából egy időben keletkezhetett, így az allúziók háttere csakis filológiai érvekkel tisztázható – illetve a két mű közti viszony a dialogikus intertextualitás modellértékű esetének is tekinthető. Lucretius elsősege, illetve Catullus Lucretius-idézetekkel operáló szerepe mellett érvel: GIESECKE 2000: 10–30. Az intertextuális viszony értelmezésére jelen keretek között nincs lehetőség, azonban meg kell említenem, hogy a *variata figuris* kifejezés is szerepel a lucretiusi műben, jöllehet a catullusitól (látszólag?) egészen eltérő értelemben, az atomok változatos formájáról szóló részben (2, 335).

²⁵⁸ Vö. SCHMALE 2004: 182.

²⁵⁹ Az elbeszélői autoritás kérdéséhez – ki honnan tudja, amit mond: honnan meríti tudását az elbeszélő, különös tekintettel az *ekphrasista*, valamint honnan merítik tudásukat a sors fonalát szövő és megéneklő, a jövőbeli történeteket tehát egyszerre létrehozó és ismertető Párkák? – vö. THEODORAKOPOULOS 2001: 134–141, valamint GAISSER 2007b [1995]: 217–218, 253–257.

²⁶⁰ Ariadné „médeiai” identitásának értelmezéséhez lásd GAISSER 2007b [1995]: *passim*, valamint DEBROHUN 1999. Az Argonauták, illetve Iasón és Médeia történetének mint afféle palimpszeszt-narratívának a nyomai egyébiránt az epyllion egészében felfedezhetők: itt most elég csak a mű legelejére utalni, ahol az olvasónak az a benyomása támad, mintha egy „Argonautika” kezdődne el, vö. DEBROHUN 2007: 295–298.

c) Aigeus: *Zuschauerbruch mit Schiff*

Ariadné beszédének végén megátkozta Théseust, mégpedig azzal, hogy amiképpen őt 'otffejtette' Dia szigetén, ugyanúgy a 'felejtés' révén hozzon gyászt önmagára és övéire. Az átok beteljesedésének leírásához a narrátornak újabb előzményismertetésre van szüksége: milyen intelmek kíséretében engedte el Aigeus fiát, Théseust a krétai expedícióra, s ennek keretében ismét sor kerül egy beszéd, mégpedig Aigeus beszédének beiktatására (212–240). A beszédet nem idézem teljes terjedelmében pusztán négy pontba szedve emelem ki és értelmezem a jelen értelmezés számára legtanulságosabb mozzanatait.

1. Mikor Aigeus fiát útjára bocsátja, illetve „rábízza a szelekre” (*cum ... ventis concrederet*), „úgy mesélik, az alábbiakat [és itt következik a beszéd: tehát 'az alábbi szavakat'] bízta rá” (*ferunt ... talia ... mandata dedisse*). Théseus szelekre való rábízásának, valamint a szavak Théseusra bízásának párhuzama, különösen a két 'rábíz' jelentésű ige, a *concredere* és a *mandare* megfelelő alakjának paralelizmusával hangsúlyossá téve, azt sejteti, hogy a két rábízási aktus valamiképpen egymást értelmezi. Valakinek a szelekre való rábízása a tengeri útra bocsátás metaforája – azonban ha szavainkat olyasvalakire bízuk, akit egyszersmind a szelekre bízunk, márpedig Aigeusnál éppen erről van szó, akkor könnyen és logikusan konnotálódik a 'szavak szelekre bízásának' (azaz hiába való elmondásának) egyébként Catullusnál is létező toposza,²⁶¹ különösen, hogy az epyllionban eddigre már Théseus a szélbe szórta Ariadnének tett ígéreteit (hiszen nem tartotta meg őket), Ariadné pedig a szélbe szórta saját monológiát (hiszen senki nem hallotta).²⁶² A konnotáció azt sugallja tehát, hogy éppen Aigeus intelmei vannak a szélbe szórva – hisz Théseus utóbb, Ariadné átkának megfelelően, valóban elfelejti őket. Így a *ventis concrederet* formula mintegy proleptikusan kódolja bele a beszédhelyzetbe annak tragikus végkimenetelét. Ez az újfent ismerős költői eljárás azonban itt ismét radikalizálódik: a két rábízási aktus egymásra íródása mintegy azonosítja Théseust Aigeus szavaival, vagyis kvázi retorikai konstrukcióként mutatja fel. Amennyiben a szavakhoz hasonlóan a szelekre bízott Théseus „nem azonosul” Aigeus szavaival, illetve az Aigeus által kódolt szemiotikai rendszerrel, amelyet a beszéd a továbbiakban kifejt (gyász = vörös vitorla, gyászos helyzet túlélése = fehér vitorla, ennek elemzését lásd alább), akkor, legalábbis apja szemében, többé nincs is értelme Théseus-mivoltának. Théseust mint a bíborszöttek üres figuráját apja tölti meg retorikai/szemiotikai tartalommal.

²⁶¹ Lásd *arm.* 65, 17–18: *ne tua dicta vagis nequiquam credita ventis / efflucisse meo forte putas animo* („ne véld, hogy szódat kőszá szelekre / bízad, s lelkemből elszabadult, kicsuszott”).

²⁶² Vö. 59., 142. és 164. sorok.

2. Mindennek fényében nem véletlen, hogy Aigeus a beszéd megszólító részében úgy beszél önmagáról, mint „akinek még be sem telhettek agg szemei fia drága alakjának (*figura*) látványával” (*cui languida nondum / lumina sunt gnati cara saturata figura*). Mintha, végképp megkeverve az epyllion narratíváinak kronológiai és identitásviszonyait, az emberi alakmásokkal díszített (*variata/decorata figuris*) bíborszóttos egyik halandó szemléltője lenne Péleus és Thetis lakodalmán, aki a szóttosen ábrázolt Théseus figuráján legelteti a szemét, és nem kíván ezzel felhagyni: szeretné ugyanis kimerevíteni a múltó időt, amire a kép médiuma tökéletesen alkalmas. Aigeus, akinek beszédét az *ekphrasis*ba beékelte digresszió keretében olvashatjuk, Ariadnéhoz hasonlóan maga is a narratív szintek közötti metaleptikus váltásban érdekelte.

3. Aigeus kifejti, Théseust csakis a gyászos kimenetellel fenyegető küldetést jelképező vörös vitorlákkal engedi útjára, melyeket a misszió sikeres teljesítése esetén kell majd fehérre cserélnie. A vörös és a fehér szín párosítása – gondoljunk e két szín már említett jelentőségére –, illetve hogy egy textiliáról (a vitorláról) van szó, könnyen juttatja az olvasót arra a feltételezésre, miszerint ismét annak tudatosításával van dolga: még mindig az *ekphrasis*on belül járunk. A poétikai művelet azonban ismét ennek radikalizálásában áll, hiszen amire Aigeus kísérletet tesz, az egyfajta szemiotikai rendteremtés: a vörös színt (a bíborszóttos alapszínét vagy attól nem jelentősen eltérő színt) hozzárendeli a gyászhoz, a fehérét (a bíborszóttosen leginkább észrevehető színt) pedig a megmeneküléshez, s arra utasítja Théseust, hogy ennek a hozzárendelésnek a gyakorlatban is érvényt szerezzen. „Nem fogom megengedni – jelenti ki –, hogy a jószerecse jeleit viseld” (*nec te ferre sinam fortunae signa secundae*), majd hozzáteszi: „mindjárt felfüggesztem a mozgékony árbocra a befestett vitorlát, hogy gyászunkat ... jelezzed” (*inde infecta vago suspendam lintea malo, / nostros ut luctus ... dicet*). A jel hordozója, az árboc tehát ’mozgékony’, ’instabil’ – Aigeus célja, hogy a jel jelentését ennek ellenére stabilizálja, „hogy (a kedvező jelet) látva a boldog végkifejletet felismerhessem” (*quam primum cernens ut laeta gaudia mente / agnoscam*). A jelet, amelynek ’jeleznie’ kell: *dicere*. Ez, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy a beszélő néhány sorral később mint *funesta vestis*ről (’gyászlepel’) beszél a vörös vitorláról, az *ekphrasis* bevezetéséhez utalja vissza az olvasót: *vestis ... variata figuris ... indicat*, ’a figurákkal változatossá tett szóttos ... jelent’. Mindez azt sugallja, hogy a szemiotikai rendteremtés – elbukni látszó – kísérlete a költemény saját szemiotikai rendszerére is vonatkozik, annak problémájára, hogy képes-e az ábrázoló művészet, akár vizuális, akár verbális eszközökkel, akár a kettő valamiféle keverékével, egyértelmű jeleket és jelentéseket létrehozni, illetve nem nagy-e a veszélye a jelek félreértésének (félreolvasásának)? Théseus és Ariadné történetének az

ágytakarón való ábrázolása vajon képes-e Péleus és Thetis lakodalmán egyértelmű jóslattal szolgálni a házasság jövőjére nézvést?²⁶³

4. Aigeus különös hangsúlyt fektet intelmeinek memorizálására: „akkor pedig cselekedj úgy, hogy ezek a parancsok elevenen éljenek emlékező szívedben, és semennyi idő eltelte ne törölje őket onnét” (*tum vero facito ut memori tibi condita corde / haec vigeant mandata nec ulla obliteret aetas*). Ez a felszólítás egy klasszikus irodalmi toposz variációja, mely a szívbe mint viasztablába való írás képével fejezi ki az emlékezet működését, egyébként jellemzően felszólító módban: vagyis a technologizált emlékezetet, a külső tárolást használja metaforaként a természetes emlékezet, a belső tárolás leírására.²⁶⁴ Jóllehet az írás képzele itt explicit módon nem merül fel, ám az *oblitterare*, ’törölni’ ige, melyben eltéveszthetetlenül benne rejlik a *littera*, ’betű’ főnév, megerősítve a *facito ut* régi törvényszövegeket idéző archaizmusával, annál nagyobb erővel konnotálja. Aigeus tehát az írás képzetével operál a vörös/fehér jelrendszer – mint bináris kód – használatára, illetve ennek emlékezetben tartására vonatkozó utasítást kiadó beszédében. Eszerint az általa javasolt bináris kódot egy két jellel dolgozó „elemi írásként” kell elképzelnünk, amely, mint láttuk, a vitorla vörös színnel való befestésén (1), illetve be-nem-festésén (0) alapul, s ilyen értelemben a festés képzetéhez is szoros kapcsolat fűzi. A biborszóttan elképzelve természetesen mindez épp fordítva áll: a vöröshöz (0) képest a fehér (1) az eltérő, észrevehető, jel létrehozására alkalmas szín.²⁶⁵ Festés és írás, vizuális és verbális/textuális médium kombinációja – amelyre poétikai értelemben az *ekphrasis* egésze épül – ezen a ponton úgy teljesedik ki, hogy a két médium immár nem összekeveredik, hanem összemosódik, miközben szemiotikai potenciáljuk a lehető legkomolyabban meg is kérdőjeleződik. Hisz Théseus természetesen – Ariadné átkát beteljesítve – elfelejti fehérre cserélni a vörös vitorlát. Mikor Aigeus megpillantja, azon nyomban leveti magát az Akropolisról. A tengert és a tengeren közeledő hajót szemlélve, mint a *car*m. 64 labirintusának olvasója is oly sokszor, illúzió áldozatává válik: nézői (olvasói) mivoltában szenved hajótörést.²⁶⁶

²⁶³ Aigeus beszédének kapcsolatahoz a jelek/jelentések problematikájával vö. GAISSEY 2007b [1995]: 248, valamint ROBINSON 2006: 46.

²⁶⁴ Ehhez összefoglalóan lásd SIMON 2009: 154–167. A catullusi epyllion mnemotechnikai terminológiája (*mandata prius constanti mente tenebat*, 219; *facito ut memori tibi condita corde / haec vigeant mandata*, 231–232; *haec mandata prius constanti mente tenentem*, 238) egyébiránt szintén lucretiusi színezetű, vö. *De rerum natura* 2, 582: *memori mandatum mente teneret*).

²⁶⁵ Az észrevételért köszönet Kozák Dánielnek.

²⁶⁶ Mindez talán nem független attól, hogy a lucretiusi hajótörés nézője ontológiai értelemben maga sincs biztonságban. Vö. BLUMENBERG 2006 [1979]: 30: „Az ellentmondás abban áll, hogy a néző élvezetének forrása nem a teória által föltárt tárgyak magasztossága, hanem saját öntudata, melyet az atomok gomolygásával szemben képvisel, jóllehet minden, amit lát, e gomolygásból áll – ő maga is.” Aigeus mint néző maga is ilyen „pixeles” szubjektum lenne, ha a képen szerepelne, ám még csak nem is szerepel: a narrátor önkényes digressziója ékeli be az *ekphrasis*ba, a (fiktív) biborszóttan (fiktív) szemlélői számára láthatatlan. (Köszönöm Kulcsár-Szabó Zoltánnak,

A kiemelt részletek értelmezése alapján természetesen nem lehet, de nem is érdemes az egész epyllion értelmére vonatkozó totalizáló megállapításokat tenni. Annnyira azonban reményeim szerint sikerült rámutatni, hogy a catullusi kiséposznak a textuális/vizuális médiumokra koncentráló olvasata hozzásegíthet a szöveg olyan poétikai teljesítményének felismeréséhez, amelyek az e szempontra figyelő olvasásmód nélkül adott esetben homályban maradnának. Ez a poétikai teljesítmény abban áll – és erről más, itt nem elemzett részletek is tanúskodhatnak –, hogy hagyományos költői eljárások, technikák, konvenciók, toposzok stb. radikalizálása révén a szöveg saját mediális/materiális státuszára képes rávilágítani, e státuszt a szövegiség és a képiség, illetve figurativitás közti oszcillálásban nem rögzítve, de meghatározva. Ennek keretében a – művészeti és költői – ábrázolásmód viszonyát a mítoszok elbeszéléséhez, az elbeszélői autoritáshoz, a fikcionalitáshoz, jel és jelentés problémájához stb. a catullusi (kis)epika meglehetősen radikálisan fogalmazza újra.

hogy a blumenbergi metafora – catullusi/lucretiusi kontextusokban való – továbbgondolására ösztöklét. A gondolkodás még csak elkezdődött ezzel a lábjegyzettel.)

ÖSSZEGZÉS

1. Catullus költészete – Lucretiuséval együtt – olvasható az őt követő Augustus-kori költészet irányából. Ha ebből a perspektívából tekintünk rá, Catullus és Lucretius költői szövegvilága az Augustus-kori „költészeti ideológia” provokációjaként is értelmezhető, amennyiben fenyegetést hordoz magában a költői hang egységére, jelenlétére és stabilitására, a narratívák megbízhatóságára, a (költői) *ego* és a világ közti viszony – így az érzékelési folyamatok – problémátlanúságára nézve. Ennek köszönhető, hogy az Augustus-kori költészetben előforduló Catullus- és Lucretius-allúziók az intertextuális szubverzió és/vagy domesztikáció keretében értelmezhetők.
2. A disszertáció által felvetett elméleti és interpretációs kérdések – az *urbanitas* mint retorika és mint szövegvilág, a nagyvárosi tapasztalat fragmentáló hatásai, az írás materialítása mint a költői megszólalást destabilizáló tényező – kivétel nélkül egyfajta „provokatív” catullusi poétikát körvonalaznak. Értelmezésem az eddigiektől mindenekelőtt abban a tekintetben tér el, hogy különös hangsúlyt fektetek a *közvetítő közegek* kérdésére, és éppen ennek kontextusában mutatom be a catullusi költői szövegek provokatív karakterét.
3. Az *urbanitas* fogalma (a hozzá kapcsolódó „*urbanus* szótár” többi lexikai elemével együtt) a késő köztársaságkori római elit diskurzusában azt a célt szolgálta, hogy úgy mutasson rá egy „modernként” jellemzett retorikai, stilis és habituális modelle, hogy segítségével – éppen az *urbanitas* definiálhatatlansága miatt – tetszőlegesen lehessen alkalmazni bárkinek az *inurbanusként* vagy egyenesen *rusticus*ként való megbélyegzésére. Ez a retorika lép működésbe Catullusnak a „társadalmi *performance*”-hoz kapcsolódó verseiben is, a társadalmi és poétikai dimenziók kombinálásával.
4. Catullus *urbanitas*hoz kapcsolódó versei, miközben az itt jellemzett retorikát érvényesítik, aktív résztvevőivé válnak egy társadalmi cserefolyamatnak. Azt az egyszerre reális és fiktív teret, amelyet a költői szövegekben és költői szövegek által végrehajtott szimbolikus cserék teremtenek meg, szoros összefüggésbe hozom az *urbanitas* retorikájával, olyannyira, hogy az *urbanitas* magát – részben túllépve a fogalom korabeli használatán – a „társadalmi energia áramlásának” (*circulation of social energy*) catullusi változataként azonosítom.
5. A *carm.* 67 részleges interpretációja arra szolgál, hogy a catullusi *urbanitas* „archeológiáját” *ex negativo*, egy kifejezetten provinciális kontextusokat mozgósító, elégikus költemény felől világítsam meg. Az ajtó itt mint szociológiai értelemben vett *interface* tematizálódik, amely a catullusi költészetet mint kint és bent, publikus és privát, reális és fiktív határán lokalizálja, ahol az immateriális és materiális társadalmi javak „átváltására” sor kerül.

6. A *car.* 12 interpretációja – antropológiai kontextusokat mozgósítva – arra világít rá, hogy az említett retorikai és kulturális dimenziók milyen szervesen fonódnak össze a catullusi poétikában. Marrucinus Asinius „kendőlopásának” kritikája egy ideologizált *urbanitas* szellemében hangzik el, ám ugyanakkor – a beszélő pozícióját destabilizálva – azt sugallja, hogy éppen az ilyen „tranzakciók” működtetik a folyamatos társadalmi *performance*-t. Ebben a kontextusban a fivére tettét pénzzel megváltani kívánó – s emiatt kétes dicséretben részesített – Asinius Pollio mintha az *urbanitas* fenntartó dinamikussz folyamatok akadályaként tűnne fel.
7. *Urbanitas* és kulturális identitás összefüggései képezik tárgyát a *car.* 39 elemzésének, amelyben a szokásos önfelszámoló retorika a szociokulturális kritikát etnikai sztereotípiák segítségével adja elő. Az elemzésben a stilisztikai *inurbanitas*on túl fontos szerep jut az itáliaság vs. rómaiság problémájának – különös tekintettel a *duae patriae* Cicero által megfogalmazott koncepciójára –, amelynek fényében érthetővé válhat, miképpen kombinálja a versben megszólaló retorika az *urbanitas* szokásos ambivalenciáit ezúttal a kulturális identitás ambivalenciáival.
8. A catullusi *urbanitas* általában *nem* kapcsolódik a nagyvárosi tapasztalathoz. Kivételt képez a *car.* 10, amelynek disszertációmban éppen ezért kivételesen nagy teret szentelek. Ez a költemény éppen a nagyváros poétikáját valósítja meg, amennyiben a költői szöveget magát, sőt a költői ént is – mint *flâneur* – „nagyvárosi citátumokból” összeálló kollázsként mutatja fel. Ez természetesen nem független az *urbanitas* más versekből megismert mechanizmusaitól, amelyek ebben a versben egyfajta „társadalmi komédiaként” jelennek meg.
9. A *car.* 10 mindenekelőtt a római komédia szerep- és szituációtípusait reciklálja egy olyan poétika megalkotásához, amelynek alapját az irónia „olvashatatlan” trópusa képviseli, melynek kulturális formáját éppen a nagyváros jelenti. A komikus kontextus illusztrálásához Plautus *Menaechmi* c. vígjátékát használom, amelynek tükrében a Catullus-versben megformált szerepek és szituációk a visszajukról vehetők szemügyre: olyannyira, hogy „Catullus” mint komédiabeli parazita – illetve hencegő – lepleződik le, akit – saját elbeszéléssel ellentétben – Varus nem feltétlenül önként „vitt magával” a *forum*-ról. A vers elején feltűnő *forum* (és *otium*) már eleve megteremtí a szöveg kétértékű szemiotikai rendszerét, amennyiben egyszerre értelmezhető virtuális komédiabeli *forum*ként, illetve Forum Romanumként, s ezzel a *fabula palliata* virtuális „görög” világa, illetve a késő köztársaságkori Róma társadalmi *performance*-ának egymásra vetítése már az első sorban megtörténik.

10. A *carm.* 10 által hordozott „intertextuális fenyegetéssel” Horatius a *Sat.* 1, 9-ben birkózik meg (*Ibam forte via sacra...*), amelyben Horatius – a Via Sacrán a Forum felé közeledve, a városból mint szövegből bontva ki irodalmi/társadalmi jelentéseket – mintegy összetalálkozik a *carm.* 10 „Catullusával” a *quidam* személyében, aki egész napi programját átalakítva mintegy veszélybe sodorja magánemberi/költői integritását, amelyet természetesen az *urbanitast* képviselő (*male salsus*; vö. az *insulsa male* szemrehányással a *carm.* 10-ben) Aristius Fuscus sem képes megvédeni, épp nagyvárosi/ironikus hozzáállásából fakadóan. Értelmezésem szerint Horatius éppen a szatíra műfajából konstitutív *sermones varii* érdekében teszi ki magát a nagyváros/intertextualitás veszélyeinek, hogy retroaktív módon a catullusi *carm.* 10-et afféle horatiusi szatírává avassa.
11. Az írás mint médium reflexiójának szóhoz juttatása az irodalmi interpretációban viszonylag új fejleménye a klasszika-filológiának, különös tekintettel a római irodalomtörténetre. A legutóbbi időkben viszont (összefüggésben az irodalmi szöveg és kulturális kontextusok interdependens viszonyára irányuló újhistorista ihletésű vizsgálódásokkal) kifejezetten fontos témává vált az irodalmi szöveg reflexiója saját medialisitására. Ebben Catullusnak – aki megannyiszor tematizálja az írás, a könyv, az olvasás materiális aspektusait – különösen fontos szerep jut, amennyiben nála ez a tényező hangsúlyosan összekapcsolódik az irodalmi jelentésképzés folyamataival. Ez történik már a *carm.* 1-ben is, amely a *libellus* fizikai tulajdonságainak terminusaiban beszél a catullusi (polymetrikus) költészet esztétikai minőségéről.
12. A *carm.* 14 és 22 interpretációjában a könyv/ajándék mint derridai értelemben vett *pharmakon* válik olvashatóvá, amely az írást az „önmagával való nem-azonosság” médiumaként mutatja fel. A *carm.* 14-ben Catullus az ajándékba kapott antológiáról a *carm.* 1 terminusaiban – az új könyv ajándékozásának/felajánlásának performatív aktusát megidézve – beszél, amellyel felkelti a gyanút, mintha itt nem magáról a küldeményről, hanem általánosságban a könyv médiumáról lenne szó, amely mint *pharmakon* szükségképpen „meghamisítja” saját szerzőjét. A *salse/false* szövegkritikai bizonytalansága a textuális elkülönбözödésnek ezt a folyamatát mintegy materiálisan írja bele a vers szövegébe. Ugyanezt az oppozíciót játssza ki a *carm.* 22 is, amely egyszerre beszél Suffenusról és állítólag csapnivaló költői könyvről, amelyben látszat (textuális *urbanitas*) és valóság (textuális *rusticitas*) úgy kopírozódnak egymásra, hogy egyszersmind szerzőt és könyvét is mint egymástól elválaszthatatlan „médiumokat” mutatják fel. A textuális elkülönбözödés poétikájának megalkotásában Catullusnak kezére játszik az elisio metrikai

szabályrendszere, amelynek következtében írott és (fel)olvasott szöveg szükségképpen, már eleve differenciálódik.

13. A *carm.* 42 értelmezésében arra hívom fel a figyelmet, hogy a vers – mely ismeretesen a *flagitatio* mint népi igazságszolgáltatási forma mátrixára íródott – az írás és olvasás minidráamájaként is olvasható, amelyben a viasztábla mint az alakítható, módosítható szöveg médiuma a catullusi versbeszédet a Barthes-i értelemben vett „írható szöveggé” (*texte scriptible*) avatja. A költő által a megnevezetlen nőnek – mint olvasónak – küldött *hendecasyllabus*ok csakis az olvasás aktusában képesek küldetésüket teljesíteni, ám egyáltalán nem biztos, hogy a küldő (feladó) szándékainak megfelelően. A poétikus dühkitörés így a szerzőnek a szöveg/értelmezés feletti uralom elvesztése miatti platonikus frusztráció következményeként válik olvashatóvá.
14. Catullus miniatűr eposzát (*carm.* 64) szintén a textuális materialitás kontextusában veszem szemügyre. Az epyllion labirintusszerű – a szereplők, a narrátor és az olvasó érzéksalódásain alapuló – narratívája több ponton is érintkezésbe kerül az írás/szöveg mint médium problémájával. Thetis alaktani metamorfózisa (*Thetidis* – *Thetis* – *Thetidi*) az istennőt mint betűkből újrakonfigurálható textuális képződményt mutatja fel; Ariadné saját fikcionalitását az *ekphrasis*ban bemutatott szöttesen/szövegen ábrázolt kép mivoltával hozza összefüggésbe; Aigeus pedig Théseust mint retorikai/textuális képződményt kívánja – hiába – „megírni” a vörös/fehér bináris kód mint proto-írás alkalmazásával. A *carm.* 64 értelmezésem szerint éppen a költészet textuálisának irányából kérdőjelezi meg a költői (narratori) hang jelenlétét, egységét és stabilitását.

BIBLIOGRÁFIA

- ADAMIK 1995: ADAMIK Tamás, „Catullus’ Urbanity: C. 22”, *Acta Antiqua Hung.* 36 (1995) 77–86.
- AHL 1985: Frederick AHL, *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.
- ANDERSON 1982: William S. ANDERSON, „Horace, the Unwilling Warrior: *Satire* I, 9” = Uő, *Essays on Roman Satire*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1982, 84–102.
- AUSTIN 1960: R. G. AUSTIN, *M. Tulli Ciceronis Pro M. Caelio Oratio*, Clarendon Press, Oxford, 1960³.
- BALOGH 1927: BALOGH József, „Catullus egy *carmen famosum*-a (c. XI.)”, *Egyetemes Philológiai Közöny* 61 (1927) 1–6.
- BARTHES 1997 [1970]: Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris Kiadó, Budapest, 1997.
- BARTHES 2005 [1967]: Roland BARTHES, „Szemiológia és urbanizmus”, ford. SCHNELLER Dóra, 2000, 2005/4, 57–66.
- BATSTONE 2002: William W. BATSTONE, „Catullus and Bakhtin: The Problems of a Dialogic Lyric” = *Bakhtin and the Classics*, szerk. R. Bracht BRANHAM, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2002, 99–136.
- BEDE 1989: HORATIUS *Összes művei*, ford. BEDE Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989.
- BENJAMIN 1969 [1935]: Walter BENJAMIN, „Párizs, a XIX. század fővárosa”, ford. SZÉLL Jenő = Uő, *Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 75–93.
- BENJAMIN 1980 [1938]: Walter BENJAMIN, „A kószáló” = Uő, *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, ford. BENCE György et al., Magyar Helikon, Budapest, 1980, 850–888.
- BENJAMIN 2001 [1929]: Walter BENJAMIN, *Passzázok [részletek]* = Uő, „A szírének hallgatása.” *Válogatott írások*, ford. SZABÓ Csaba, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 202–249.
- BING 1988: Peter BING, *The Well-read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1988.
- BLUMENBERG 2006 [1979]: Hans BLUMENBERG, „Hajótörés nézővel” = *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, ford. KIRÁLY Edit, Atlantisz, Budapest, 2006, 7–104.
- BOLONYAI 2007: BOLONYAI Gábor, „Fenség és nézőpont” = *Retorika és narráció*, szerk. HAJDU Péter – RITOÓK Zsigmond, Gondolat Kiadó – Pompeji, Budapest–Szeged, 2007, 205–227.
- BÓNUS–KELEMEN–MOLNÁR 2005: *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció Kiadó, Budapest, 2005.
- BOURDIEU 2002 [1994]: Pierre BOURDIEU, *A gyakorlati észjárás. A társadalmi cselekvés elméletéről*, ford. Berkovits Balázs, Napvilág Kiadó, 2002.
- BOURDIEU 2009 [1972]: Pierre BOURDIEU, *A gyakorlat elméletének vázlatja. Három kabil etnológiai tanulmány*, ford. GELLÉRI Gábor – SEBES Anna – BERÉNYI Gábor, Napvilág Kiadó, Budapest, 2009.
- BRAUND 1996: David BRAUND, „The Politics of Catullus 10: Memmius, Caesar and the Bithynians”, *Hermathena* 160 (1996), 45–57.
- CAIRNS 2005: Francis CAIRNS, „*Antestari* and Horace, *Satires* 1, 9”, *Latomus* 64 (2005), 49–55.

- CAREY 2009: Chris CAREY, „Iambos” = *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, szerk. Felix BUDELMANN, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, 149–167.
- CAVALLO–CHARTIER 2000: *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Guglielmo CAVALLO – Roger CHARTIER, ford. SAJÓ Tamás, Balassi Kiadó, Budapest, 2000, 44–70.
- DE CERTEAU 2010 [1990]: Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I.*, ford. SAJÓ Sándor – SZOLLÁTH Dávid – Z. VARGA Zoltán, Kijárat Kiadó, Budapest, 2010.
- DE MAN 2006 [1979]: Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006.
- DEBROHUN 1999: Jeri Blair DEBROHUN, „Ariadne and the Whirlwind of Fate: Figures of Confusion in Catullus 64.149–57”, *Classical Philology* 94 (1999), 419–430.
- DEBROHUN 2007: Jeri Blair DEBROHUN, „Catullan Intertextuality: Apollonius and the Allusive Plot of Catullus 64” = SKINNER 2007: 293–313.
- DENCH 2005: Emma DENCH, *Romulus’ Aylum. Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2005.
- DÉR 1989: DÉR Katalin, *Plautus világa*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989.
- DERRIDA 1998 [1972]: Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998.
- DERRIDA 2003 [1991]: Jacques DERRIDA, *Az idő adománya. A hamis pénz*, ford. KICSÁK Lóránt, Gond–Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2003.
- DEVECSERI 1967: Caius Valerius CATULLUS *Összes versei*, ford. DEVECSERI Gábor, Európa Kiadó, Budapest, 1967 (Magyar Helikon).
- DEVECSERI 1977: PLAUTUS *Vígjátékai*, I–II., ford. DEVECSERI Gábor, Európa Kiadó, Budapest, 1977 (Magyar Helikon).
- DUNCAN 2006: Anne DUNCAN, *Performance and Identity in the Classical World*, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2006.
- DUTSCH 2008: Dorota M. DUTSCH, *Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2008.
- ECKARDT 2009: Frank ECKARDT, *Die komplexe Stadt. Orientierungen im urbanen Labyrinth*, VS Verlag, Wiesbaden, 2009.
- EDMUNDS 2001: Lowell EDMUNDS, *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 2001.
- EISENHUT 1983: *Catulli Veronensis Liber*, kiad. Werner EISENHUT, B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig, 1983.
- FARNEY 2007: Gary D. FARNEY, *Ethnic Identity and Aristocratic Competition in Republican Rome*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- FARRELL 2009: Joseph FARRELL, „The Impermanent Text in Catullus and Other Roman Poets” = JOHNSON–PARKER 2009: 164–185.
- FERENCZI 2010: FERENCZI Attila, *Vergilius harmadik évezrede*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2010.
- FERRISS–HILL 2011: Jennifer L. FERRISS–HILL, „A Stroll with Lucilius. Horace, *Satires* 1.9 Reconsidered”, *American Journal of Philology* 132 (2011), 429–455.
- FITZGERALD 1995: William FITZGERALD, *Catullan Provocations. Lyric Poetry and the Drama of Position*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1995.

- FITZGERALD 2007: William FITZGERALD, *Martial. The World of the Epigram*, University of Chicago Press, Chicago–London, 2007.
- FORDYCE 1961: C. J. FORDYCE, *Catullus. A Commentary*, Clarendon Press, Oxford, 1961.
- FORSYTH 1985: Phyllis Young FORSYTH, „Gifts and Giving: Catullus 12–14”, *The Classical World* 79 (1985), 571–574.
- FOWLER 2001: „Writing with Style: The Prologue to Apuleius’ *Metamorphoses* between *Fingierte Mündlichkeit* und *Textuality*” = *A Companion to the Prologue of Apuleius’ Metamorphoses*, szerk. Ahuvia KAHANE – Andrew LAIRD, Oxford University Press, Oxford – New York, 2001, 225–230.
- FRAENKEL 1961: Eduard FRAENKEL, „Two Poems of Catullus”, *Journal of Roman Studies* 51 (1961) 46–53. (A *carm.* 42-ről szóló rész újraközölve: GAISSER 2007a: 356–368.)
- FRAENKEL 1957: Eduard FRAENKEL, *Horace*, Oxford University Press, Oxford, 1957.
- FREUDENBURG 1993: Kirk FREUDENBURG, *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1993.
- GAISSER 2007a: *Catullus. Oxford Readings in Classical Studies*, szerk. Julia Haig GAISSER, Oxford University Press, Oxford – New York, 2007.
- GAISSER 2007b [1995]: Julia Haig GAISSER, „Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64” = GAISSER 2007a: 217–258.
- GAISSER 2009: Julia Haig GAISSER, *Catullus*, Wiley-Blackwell, Malden, MA – Oxford, 2009 (Blackwell Introductions to the Classical World).
- GALE 2010: Monica GALE, „Lucretius and Previous Poetic Traditions” = GILLESPIE–HARDIE 2010: 59–75.
- GEERTZ 2001: Clifford GEERTZ, *Az értelmezés batalma. Antropológiai írások*, szerk. NIEDERMÜLLER Péter, Osiris Kiadó, Budapest, 2001².
- GENTILI 1988 [1985]: Bruno GENTILI, *Poetry and its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*, ford. A. Thomas COLE, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1988.
- GIESECKE 2000: Annette Lucia GIESECKE, *Atoms, Ataraxy, and Allusion. Cross-generic Imitation of the De Rerum Natura in Early Augustan Poetry*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York, 2000.
- GILLESPIE–HARDIE 2010: Stuart GILLESPIE – Philip HARDIE, „Introduction” = *The Cambridge Companion to Lucretius*, szerk. Stuart GILLESPIE – Philip HARDIE, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, 1–15.
- GOLD 1987: Barbara K. GOLD, *Literary Patronage in Greece and Rome*, University of North Carolina Press, Chapel Hill – London, 1987.
- GOLDBERG 2005: Sander M. GOLDBERG, *Constructing Literature in the Roman Republic. Poetry and its Reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- GOLDENBERG 1979: Robert GOLDENBERG, „The Jewish Sabbath in the Roman World up to the Time of Constantine the Great” = *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II. 19.1, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 1979, 414–447.
- GRATWICK 1993: PLAUTUS, *Menaechmi*, kiad. és komm. A. S. GRATWICK, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 (Cambridge Greek and Latin Classics).
- GREENBLATT 1980: Stephen GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago–London, 1980.

- GREENBLATT 1996 [1988]: Stephen GREENBLATT, „A társadalmi energia áramlása”, ford. BOCSOR Péter = *Testes könyv* I., szerk. KOVÁCS Sándor s.k. – KISS Atilla Attila – ODORICS Ferenc, Ictus, Szeged, 1996, 355–372.
- GREENE 1999: Ellen GREENE, „Re-Figuring the Feminine Voice: Catullus Translating Sappho”, *Arethusa* 32 (1999/2), 1–18.
- HABINEK 1998: Thomas N. HABINEK, *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity and Empire in Ancient Rome*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1998.
- HAJDU 2004: HAJDU Péter, „Gondolatok az epüllionról”, *Ókor* 2004/2, 10–15.
- HARDIE 1986: Philip HARDIE, *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Clarendon Press, Oxford, 1986.
- HARDIE 2002: Philip HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- HARDIE 2009a: *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, szerk. Philip HARDIE, Oxford University Press, Oxford – New York, 2009.
- HARDIE 2009b: Philip HARDIE, *Lucretian Receptions: History, The Sublime, Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
- HARRISON 1992: Stephen J. HARRISON, „Fuscus the Stoic: Horace *Odes* 1.22 and *Epistles* 1.10”, *Classical Quarterly* 42 (1992), 543–547.
- HEYWORTH 2001: Stephen J. HEYWORTH, „Catullian Iambics, Catullian Iamb? = *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, szerk. Alberto CAVARZERE – Antonio ALONI – Alessandro BARCHIESI, Rowman & Littlefield, Oxford, 2001, 117–140.
- HEYWORTH–FOWLER–HARRISON 2007: *Classical Constructions. Papers in Memory of Don Fowler, Classicist and Epicurean*, szerk. Stephen J. HEYWORTH – Peta G. FOWLER – Stephen J. HARRISON, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- HINDS 1998: Stephen HINDS, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- HUBBARD 2000: Thomas K. HUBBARD, „Horace and Catullus: The Case of the Suppressed Precursor in *Odes* 1.22 and 1.32”, *The Classical World* 94 (2000), 25–37.
- JOHNSON–PARKER 2009: *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, szerk. William A. JOHNSON – Holt N. PARKER, Oxford University Press, Oxford – New York, 2009.
- KÁRPÁTI 2011: KÁRPÁTI András, „Holt társaságok költője. A vátesz humora és a carmenek »Horatiusai«”, *Ókor* 2011/1, 18–26.
- KATZ 2003: Joshua T. KATZ, *rec.* KROSTENKO 2001, *Classical Philology* 98 (2003), 193–199.
- KELEMEN 2009: *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, szerk. KELEMEN Pál és mások, Ráció Kiadó, Budapest, 2009.
- KERÉNYI 1977 [1951/1958]: KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Gondolat, Budapest, 1977.
- KRASSER 2010 [2002]: Helmut KRASSER, „Poéták, papagájok és patrónusok. Statius, *Silvae* II. 4: példa a kultúratudományos szövegértelmezésre”, ford. TAMÁS Ábel, *Ókor* 2010/3, 93–101.
- KROSTENKO 2001a: Brian A. KROSTENKO, *Cicero, Catullus and the Language of Social Performance*, University of Chicago Press, Chicago–London, 2001.

KROSTENKO 2001b: Brian A. KROSTENKO, „*Arbitria Vrbanitatis*: Language, Style and Characterization in Catullus *ca.* 39 and 37”, *Classical Antiquity* 20 (2001), 238–72.

KROSTENKO 2007: Brian A. KROSTENKO, „Catullus and Elite Republican Social Discourse” = SKINNER 2007: 212–232.

KULCSÁR SZABÓ – SZIRÁK 2003: *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi Kiadó, Budapest, 2003.

KULCSÁR SZABÓ 2009: KULCSÁR SZABÓ Ernő, „A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés – avagy szövegtudomány-e (még) a filológia?” = KELEMEN 2009: 13–55.

KULCSÁR-SZABÓ 2006: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Az »alapviszony« Horváth Jánosnál és Thienemann Tivadarnál” = *Szerep és közzeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs – SIMON Attila – SZIRÁK Péter, Ráció Kiadó, Budapest, 2006, 40–56.

LAIRD 1993: Andrew LAIRD, „Sounding Out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64”, *Journal of Roman Studies* 83 (1993), 18–30.

LEE 1962: M. Owen LEE, „Illustrative Elisions in Catullus”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93 (1962), 144–153.

LEIGH 2004: Matthew LEIGH, *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2004.

LINDSAY 1968: T. Macci PLAUTI *Comoediae*, kiad. W. M. LINDSAY, Clarendon Press, Oxford, 1968.

LONG 2001: Norman LONG, *Development Sociology. Actor Perspectives*, Routledge, London – New York, 2001.

LOWRIE 2009: Michèle LOWRIE, *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2009.

MARTINDALE 2005: Charles MARTINDALE, *Latin Poetry and the Judgement of Taste. An Essay in Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2005.

MAUSS 2000 [1923]: „Tanulmány az ajándékról. Az ajándékcseré formája és értelme az archaikus társadalmakban”, ford. SALY Noémi = Uő, *Szociológia és antropológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 193–338.

MAZUREK 1997: Tadeusz MAZUREK, „Self-Parody and the Law in Horace’s *Satires* 1.9”, *The Classical Journal* 93 (1997), 1–17.

MCHALE 2007 [1987]: Brian MCHALE, „Kínai doboz világok”, ford. KUCSERKA Zsófia = *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián – JABLONCZAY Tímea, Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 181–208.

MCNEILL 2007: Randall L. B. MCNEILL, „Catullus and Horace” = SKINNER 2007: 357–376.

MILLER 2007: Paul Allen MILLER, „Catullus and Roman Love Elegy” = SKINNER 2007: 399–417.

MUECKE 2005: Frances MUECKE, „Rome’s First »Satirists«: Themes and Genre in Ennius and Lucilius” = *The Cambridge Companion to Roman Satire*, szerk. Kirk FREUDENBURG, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, 33–47.

NAPPA 2001, Christopher NAPPA, *Aspects of Catullus’ Social Fiction*, Peter Lang, Frankfurt/M., 2001.

NAPPA 2007: Christopher NAPPA, „Catullus and Vergil” = SKINNER 2007: 377–398.

- NÉMETH 1998: Béla NÉMETH, „*Risus ineptus* (Cat. 37 bzw. 39): ein Diptychon”, *Acta Ant. Hung.* 38 (1998), 215–21.
- NIELSEN 1987: Rosemary M. NIELSEN, „Catullus and *Sal* (Poem 10)”, *L'Antiquité Classique* 56 (1987), 148–161.
- O'CONNELL 1977: Michael O'CONNELL, „Pictorialism and Meaning in Catullus 64”, *Latomus* 36 (1977), 746–756.
- O'HARA 2006: James J. O'HARA, *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2006.
- PEDRICK 1986: Victoria PEDRICK, „*Qui potis est, inquis?* Audience Roles in Catullus”, *Arethusa* 19 (1986), 187–207.
- PORTER 2010: James I. PORTER, „Lucretius and the Sublime” = GILLESPIE–HARDIE 2010: 167–184.
- PUTNAM 2006: Michael C. J. PUTNAM, *Poetic Interplay: Catullus and Horace*, Princeton University Press, Princeton–Oxford, 2006.
- QUINN 1972: Kenneth QUINN, *Catullus. An Interpretation*, B. T. Batsford Ltd, London, 1972.
- RAMAGE 1963: Edwin S. RAMAGE: „*Urbanitas*: Cicero and Quintilian, a Contrast in Attitudes”, *The American Journal of Philology* 84 (1963), 390–414.
- ROBINSON 2006: Timothy J. ROBINSON, „Under the Cover of Epic: Pretexts, Subtexts and Textiles in Catullus' *Carmen* 64”, *Ramus* 35 (2006), 29–62.
- ROMAN 2006: Luke ROMAN, „A History of Lost Tablets”, *Classical Antiquity* 25 (2006/2), 351–388.
- ROSIVACH 1998: Vincent J. ROSIVACH, *When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in the New Comedy*, Routledge, London – New York, 1998.
- RUDD 1961: Niall RUDD, „Horace's Encounter with the Bore”, *Phoenix* 15 (1961), 79–96.
- SALMON 1952: E. T. SALMON, „Horace's Ninth Satire in its Setting” = *Studies in Honour of Gilbert Norwood*, szerk. Mary E. WHITE, University of Toronto Press, Toronto, 1952, 184–193.
- SCHEID–SVENBRO 1996: John SCHEID – Jesper SVENBRO, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, ford. Carol VOLK, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1996.
- SCHMALE 2004: Michaela SCHMALE, *Bilderreigen und Erzählabyrinth. Catulls Carmen 64*, Saur, München–Leipzig, 2004.
- SCHMITZER 1994: Ulrich SCHMITZER, „Vom Esquilin nach Trastevere: Hor. *Sat.* 1,9 im Kontext Zeitgenössischen Verstehens” = *Horaz-Studien*, szerk. Severin KOSTER, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, Erlangen, 1994, 9–30.
(http://www.kirke.hu-berlin.de/schmitzer/sat_19txt.html)
- SEDGWICK 1947: W. B. SEDGWICK, „Catullus X: A Rambling Commentary”, *Greece & Rome* 16 (1947), 108–114.
- SEGAL 1987: Erich SEGAL, *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1987².
- SELDEN 2007 [1992]: Daniel L. SELDEN, „*Cereat Lector*: Catullus and the Rhetoric of Performance” = GAISSE 2007a: 490–559.
- SHACKLETON BAILEY 1985: Q. HORATI Flacci *Opera*, kiad. D. R. SHACKLETON BAILEY, Teubner, Stuttgart, 1985.

SIMMEL 2001 [1903]: Georg SIMMEL, „A nagyváros és a szellemi élet” = Uő, *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, ford. BERÉNYI Gábor, Gondolat, Budapest, 1973, 223–233.

SIMMEL 2007 [1909]: Geog SIMMEL, „Híd és ajtó”, ford. ÓZER Katalin, *Híd* 2007/2, 30–35.

SIMON 2009: SIMON Attila, *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*, Ráció Kiadó, Budapest, 2009 (Classica & Theoria, 1).

SKINNER 1989: Marilyn B. SKINNER, „*Ut deuit cinaediorum*. Power, Gender, and Urbanity in Catullus 10”, *Helios* 16 (1989), 7–23.

SKINNER 2003: Marilyn B. SKINNER, *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65–116*, The Ohio State University Press, Columbus, 2003.

SKINNER 2007: *A Companion to Catullus*, szerk. Marilyn B. SKINNER, Blackwell, Malden–Oxford–Carlton, 2007 (Blackwell Companions to the Ancient World).

SMITH 2005: Riggs Alden SMITH, *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*, University of Texas Press, Austin, 2005.

SNYDER 1981: Jane McIntosh SNYDER, „The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets”, *The Classical Journal* 76 (1981), 193–196.

STROUP 2010: Sarah Culpepper STROUP, *Catullus, Cicero and a Society of Patrons. The Generation of the Text*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

SVENBRO 1993 [1988]: Jesper SVENBRO, *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, ford. Janet LLOYD, Cornell University Press, Ithaca, 1993.

SVENBRO 2000: Jesper SVENBRO, „Az archaikus és a klasszikus Görögország. A csöndes olvasás feltalálása” = CAVALLO–CHARTIER 2000: 44–70.

SYNDIKUS 2001: Hans Peter SYNDIKUS, *Catull. Eine Interpretation*, I–III, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001.

TAMÁS 2004: TAMÁS Ábel, „...in ora vulgi?« A szöveg mediális differenciálódása Catullus »iambosz«-költészetében”, *Filológiai Közöny* 50 (2004/3–4), 253–273.

TAMÁS 2005: TAMÁS Ábel, „Honnan jössz és hová mész?« (Catullus 10 – Horatius, *Sat.* 1.9)” = *A tarkaság dicsérete. Az Erasmus Kollégium diákjainak tanulmányai*, szerk. BÁRÁNY Tibor, Erasmus Kollégium Alapítvány – Erasmus Kollégium Egyesület, Budapest, 2005, 159–188.

TAMÁS 2007: TAMÁS Ábel, „A lírától a »líráiig«. Horváth István Károly Catullus-tanulmányainak leporolása” = *Az olvasás rejtekeit. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SIMON Attila, Ráció Kiadó, Budapest, 2007, 230–247.

TAMÁS 2008: TAMÁS Ábel, „Figura a szóteszen. Catullus miniatűr eposzának mediális olvasata” = *Szöjtér. Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. FODOR Péter – SZIRÁK Péter, Alföld Alapítvány, Debrecen, 2008, 153–164.

TAMÁS 2009: TAMÁS Ábel, „Az olvasás veszélyei és a filológia oltalma” = KELEMEN 2009: 327–341.

TAMÁS 2010: „A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város. Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. *Trist.* III. 1-ben”, *Ókor* 2010/3, 30–39.

THEODORAKOPOULOS 2001: Elena THEODORAKOPOULOS, „Catullus, 64: Footprints in the Labyrinth” = *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relation*, szerk. Alison SHARROCK – Helen MORALES, Oxford University Press, Oxford, 2001, 115–141.

WATSON 1990: Lindsay WATSON, „Rustic Suffenus (Catullus 22) and Literary Rusticity”, *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6 (1990), 13–33.

WELCH 2001: Tara S. WELCH, „*Est locus uni cuique suus*: City and Status in Horace’s *Satires* 1.8 and 1.9”, *Classical Antiquity* 20 (2001), 165–192.

WRAY 2001: David WRAY, *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

ZISSOS 1999: Andrew ZISSOS, „Allusion and Narrative Possibility in the *Argonautica* of Valerius Flaccus”, *Classical Philology* 94 (1999/3), 289–301.